

Van ellende edel ~ De identiteit van de dichter. Slauerhoffs verspraktijk

H.G. Aalders



Van ellende edel
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

13.0 Inleiding

Hoewel volledigheid niet kan worden bereikt, zou deze studie wel erg eenzijdig zijn als Slauerhoffs poëzie geheel buiten beschouwing zou worden gelaten. Wat nu volgt is een blik op een aantal verzen van Slauerhoff, waarbij de vraag centraal staat hoe Slauerhoff zichzelf poneert als dichter in het besproken gedicht. Dit hoofdstuk is een illustratieve aanvulling op Slauerhoffs literatuuropvattingen zoals hij ze in zijn artikelen heeft geformuleerd. Het is niet mijn bedoeling Slauerhoffs versinterne poëtica boven water te krijgen. Evenmin bedoel ik met dit hoofdstuk

een volwaardige en volledige interpretatie van enkele van zijn gedichten te geven, laat staan van zijn hele poëzie. Mijn benadering is veel beperkter en staat geheel in het licht van het voorafgaande onderzoek. Wat hierna volgt is een analyse en een interpretatie van een aantal gedichten op hun poëtische betekenis, voor zover het de zelfpositionering van de dichter Slauerhoff betreft. De uitkomsten daarvan vergelijk ik met wat we in de hoofdstukken 2 tot en met 11, gerecapituleerd in 12, begrepen hebben van Slauerhoffs poëtica.

Op die manier kunnen we zien of Slauerhoff in zijn poëzie dezelfde poëtische thema's als in zijn essays uitspint of ook nog andere. Als dat laatste waar is, betekent het dat bepaalde opvattingen zich misschien beter laten uitdrukken in beschouwend proza, andere opvattingen beter in poëzie. Overigens valt het moeilijk uit te maken, of dit een bewuste of onbewuste keuze van de dichter is. Verder kunnen we zien, en dat volgt uit het vorige, op welke wijze hij zich in zijn poëzie als dichter manifesteert, met andere woorden: hoe hij zichzelf in zijn gedichten als dichter afschildert. En ten slotte krijgen we een idee op welke manier de dichter zich tot zijn verzen verhoudt of, met andere woorden, welke band er tussen hen bestaat.

In het geval van Slauerhoff is het bijna onmogelijk een gelijktijdige ontwikkeling in verstheorie en -praktijk te bespeuren. Dat komt omdat veel van zijn poëzie niet of alleen bij grove benadering te dateren is. Slauerhoff had niet de gewoonte zijn poëzie te dateren, evenmin leverde hij persklare kopij in. Veelal bevond hij zich in het buitenland. En als hij ziek was kon hij zich onvoldoende tot afronding van de publicatie zetten. Zo kan het beeld ontstaan van een dichter die zich afzijdig zou houden van het eindresultaat van het werk. Hiermee correspondeert immers zijn uitspraak dat hij niet van de finishing touch hield, dat hij het werken in statu nascendi, in amorfe toestand prefereerde. Wat er ten slotte van zijn bundels (en later zijn romans) terecht kwam hing sterk af van de toewijding en inbreng van mensen als Marsman en, vanaf 1929, Du Perron. Hun hand in de poëzie die onder de naam van Slauerhoff is verschenen, mag niet onderschat worden, zowel wat de keuze en plaatsing van de gedichten, als wat de formulering van de verzen zelf betreft.

Pas na een gedegen onderzoek met betrekking tot het ontstaan en de varianten van gedichten (indien mogelijk), alsmede een studie van de publicatiegeschiedenis van Slauerhoffs bundels kan men een indruk krijgen van de ontwikkeling die Slauerhoff in zijn poëzie doorgemaakt heeft. Niettemin kan men ook nu wel iets over de datering veronderstellen en opmaken uit allerlei contextuele gegevens. Zo ligt het voor de hand aan te nemen dat Slauerhoff aan de vertaling van Rimbauds 'Bateau ivre' is begonnen en een aantal op de Franse dichter geïnspireerde verzen schreef in de tijd dat hij een pelgrimage naar diens geboorteplaats Charleville maakte en een stuk over hem schreef.

Wat de parallelle tussen verstheorie en verspraktijk betreft, mag verder opgemerkt worden dat er overeenkomsten zijn, zo goed als er verschillen tussen die twee bestaan. Slauerhoff zag zijn poëzie als de meest intieme vorm waarin hij zijn gevoelens en opvattingen kwijt kon. Op zichzelf levert dat al een contradictie op, want waarom publiceren als de inhoud zo intiem is? Waarschijnlijk balanceerde Slauerhoff hiermee, als menig andere dichter, op de rand van een uiterst smalle grens tussen intimiteit en publiciteit. Feit is dat hij meermalen afzag van het bundelen van verzen op grond van de overweging dat hij ze te intiem vond. Overigens speelt dit tegenstrijdige fenomeen ook een rol in de discrepantie tussen hyperindividualisme en ontindividualisering, een kenmerk van de dichter Slauerhoff (maar ook van tijdgenoten van hem) waar ik in het slothoofdstuk nog op terugkom.

In zijn essays en kritieken kon hij literatuuropvattingen kwijt die, anders dan in zijn poëzie, een algemenere, minder strikt persoonlijke of intieme reikwijdte hadden. We moeten er dus voor oppassen de verstheorie van Slauerhoff te *identificeren* met zijn verspraktijk. Behalve de bemoeilijkende omstandigheid dat we alleen via interpretatie, zowel van zijn beschouwend proza, als van zijn poëzie, tot een oordeel kunnen komen, is er bovendien nog de mogelijke discrepantie tussen wat de dichter van zijn eigen verzen vindt en wat de min of meer onafhankelijke lezer en/of literatuurbeschouwer ervan vindt. Van den Akker (1985: 43-44) heeft gewezen op de moeilijke verhouding tussen versexterne poëtica en poëziepraktijk. In navolging van Sötemann zegt hij dat dichters die opvallende verschillen in hun verspraktijk vertonen, opvallend overeenkomstige opvattingen in hun versexterne uitspraken kunnen huldigen (vgl. Nijhoff en Kouwenaar).

Hij constateert een discrepantie in poëzieconceptie tussen de twee niveaus. De versexterne poëtica werkt immers, zegt Van den Akker, 'met grovere en ten dele andersoortige onderscheidingen en leent zich minder dan de poëzie voor nuanceringsen. Bovendien zijn veel externe uitspraken ingegeven door de polemische situatie' (id.: 44).

Hoewel ik het daarmee eens ben, meen ik niettemin dat de uitkomsten van die verschillende niveaus wel degelijk een aanvullende functie kunnen hebben. Ze kunnen elkaar bevestigen, nuanceren of zelfs tegenspreken. Maar zolang de context waarin de opvattingen bedekt of expliciet gedaan worden erbij betrokken wordt, kan ieder die daarin meewegen en op grond daarvan een oordeel geven.

Ik wijs er echter nogmaals op dat in het hoofdstuk dat nu volgt slechts een vergelijking tussen verstheorie en verspraktijk ter sprake komt voor zover het de zelfpositionering van de dichter Slauerhoff betreft. De ambitie is dus veel beperkter dan die in de bespreking van Van den Akker aan de orde komt.

Tot slot van deze inleiding nog iets over de verantwoording van de door mij gekozen en hieronder behandelde gedichten. Zoals ik in hoofdstuk 1 heb geschreven, koos ik uit de *Verzamelde gedichten* in eerste instantie die verzen die, gelet op hun inhoud, op een of andere wijze, impliciet of expliciet, iets over de literaturopvattingen van Slauerhoff zeggen (zie Bijlage II). Naar een expliciete versinterne poëtica verwijzen bijvoorbeeld vragen als: welk beeld van de dichter rijst er op uit deze gedichten? Wat is zijn plaats in de samenleving? Hoe keek

Slauerhoff aan tegen andere dichters? Wat is de functie van het gedicht, van poëzie in het algemeen? Hoe ontstaat poëzie en hoe verhoudt zij zich tot zijn maker? Voor een impliciete versinterne poëtica, dat wil zeggen de poëzieconceptie zoals die impliciet blijkt uit de verspraktijk, zijn de volgende vragen van belang: welke onderwerpen kiest Slauerhoff in zijn poëzie en tot welke specifieke poëzieopvatting leidt die keuze? Of meer technisch van aard: welke versvormen hanteert hij en welke andere formele kenmerken bepalen zijn poëzie (vrij vers tegenover gebonden vers, klank [metrum, rijm en ritme])? Zijn er semantische, syntactische of stilistische eigenaardigheden in Slauerhoffs poëzie te onderscheiden die naar een bepaalde literatuuropvatting verwijzen? Op deze vragen kan een bespreking van een aantal van zijn gedichten antwoord geven.

De geselecteerde lijst van gedichten beperkt zich, anders dan de kritische artikelen die ik heb behandeld, niet tot de periode 1918-1930, omdat, zoals gezegd, de datering van veel gedichten problematisch is. Op grond van deze lijst maakte ik vervolgens een keuze van een vijftal gedichten die blijkens mijn analyse de meeste van die verschillende poëtische aspecten belichten. Ik bespreek achtereenvolgens 'Woninglooze', 'Zwanezang', 'De dwangarbeiders', 'Verval' en 'De oude' (voor de tekst van deze gedichten zie Bijlage V). Aan het slot van elke behandeling sta ik telkens stil bij de expliciete en impliciete versinterne poëtische uitspraken.

13.1 *'Alleen in mijn gedichten kan ik wonen'*. *Het gedicht als schuilplaats*

Waarschijnlijk is dit de meest geciteerde versregel van Slauerhoff. Het is dan ook niet minder dan een uitgesproken opvatting over de functie van poëzie, die men blijkbaar typerend vindt voor Slauerhoff. Het is daarom zeer de moeite het gedicht waaraan het ontleend is - een gedicht dat Slauerhoff zelf nooit publiceerde, naar het schijnt omdat hij het van te persoonlijke aard vond, maar dat nu, o ironie, als lijfspreuk op zijn reputatie vastgespeld zit - hier op zijn poëtische merites te bekijken. Het zal dan duidelijk worden dat hier een dichter aan het woord is die zich van de wereld heeft afgekeerd en zich alleen nog maar in zijn zelf geschapen wereld veilig voelt. Slauerhoff voelt zich wat dit thema betreft verwant met Leopold, Hölderlin, Gogol en Rilke. En verder zegt het gedicht dat de scheppingskracht van buiten de dichter komt en dat het optreden van die kracht net als het menselijk lichaam aan verval onderhevig is. De dichter voorziet vol angst dat met het wegvallen van zijn inspiratie ook zijn levenskracht op zal raken. Dan rest alleen de dood.

13.1.1 Poëzie: een veilig onderkomen

Het is 30 november 1926 als Slauerhoffs gedachten in een melancholische bui terugdwalen naar zijn tweede reis naar de Oost in de nazomer van 1925. In Batavia noteert hij in zijn dagboek: 'Ik herdenk de eerste dagen op deze vage doodsche kust, waar bloei en vulkanen even onbewogen boven verrijzen. [...] de rust in de kale hut, de verzen waarin ik mij terugtrok, waarop ik leefde. Dat kon ik tóen' (Slauerhoff 1957: 15). Maar een jaar en drie maanden later, nu hij zes vermoeiende reizen tussen Java, China en Japan met flinke klimaatwisselingen achter de rug heeft, stikt de productiviteit. En rest alleen de herinnering aan het zich terugtrekken in zijn verzen. Mogelijk op een moment als dit, heeft hij voor het eerst de woorden opgeschreven die tot het gedicht 'Woninglooze' (Vg 290) hebben geleid. 'Alleen in mijn gedichten kan ik wonen'. De poëzie als schuilplaats, als voedingsmiddel.

De huidige lezer zal een gedicht als 'Woninglooze' met zijn hyperbolische aanvangsregel, die klinkt als een program, misschien sceptisch bekijken. Kees Fens (1984: 119) geloofde dat met de vierde, zesde en zevende regel de grens van de retoriek genaderd is: de woorden 'wildernis', 'steppen', 'stad' 'zitten tegen de bijna niets meer zeggende grootspraak aan'. Kennis van de traditie waarnaar dergelijke retorische woorden verwijzen, staat voor Fens persoonlijke bewondering voor dit gedicht in de weg. Ook Komrij (1999) ergerde zich bij het lezen van 'Woninglooze' aan de 'stelligheid niet vrij van een zekere vooroorlogse pathetiek', 'dat idee van de eenzame, de onbegrepene, de unieke eenling zit er zo helemaal in'.

Slauerhoff heeft het gedicht ook nooit gebundeld, hij vond het volgens Fessard (1964: 150, 368) te autobiografisch, te particulier. Weliswaar selecteerde hij het volgens Van Wessem (1940: 41-42) voor *Serenade* (1930), maar omdat de bundel te omvangrijk werd, sneuvelde het ten slotte (Hazeu 1995: 786).

Waar het de dichter van dit gedicht vooral om te doen is, is de tegenstelling tussen wereld en dichterziel te versterken. De wereld buiten hem, de werkelijke wereld, is vijandig, bedreigend. De dichter keert zich van die wereld af en vlucht in zijn eigen, zelf geschapen wereld. De poëzie verleent de dichter een mobiel onderkomen. Waar ter wereld hij ook is, met zijn poëzie zorgt hij telkens voor een instantwoning.

Verder is duidelijk dat wildernis, steppen en woud de biotoop bij uitstek vormen

waar de verdoemde zich ophoudt of waarnaar hij verlangt. In *Het verboden rijk* staat de volgende passage, die Hazeu (1995: 569) niet anders dan autobiografisch kan lezen: 'Neen, verdoemd zijn betekent: zich overal vervelen, behalve op de meest ellendige plaatsen. Vandaar het verterend verlangen naar poolstreken, woestijnen en eindloze zeeën' (Slauerhoff 1982b:96).**[i]** Hoe paradoxaal is niet de houding van de dichter tegenover die onherbergzame streken! Enerzijds putten ze de mens die er verblijft uit, anderzijds zijn het de plekken bij uitstek voor de ellendigen en verdoemden.

13.1.2 *Poëzie: een onbewoonbaar verklaarde woning?*

Maar getrouw aan de conventie van het sonnet heeft het gedicht nog een verrassing voor ons in petto. Het sextet, na de chute, toont deze verandering: de dichter bekruipt het angstig voorgevoel dat ook de poëzie als onderkomen niet meer voldoende zal zijn, omdat hij voorziet dat hem de kracht zal ontbreken om gedichten te schrijven. Verdwijnt die laatste strohalm, dan wordt hem ook zijn laatste toevluchtsoord – het huis dat poëzie heet – ontnomen, dan rest de dichter niets meer in het leven en is hij gedoemd zich op zijn naderende dood voor te bereiden. Er dient zich een nieuwe, nu laatste woning aan. Hij kijkt in zijn graf dat voor zijn denkbeeldig oog openbreekt. Daar ligt zijn 'niet-begeerde pseudowoning' (Komrij 1999). Dit grafbeeld herinnert enerzijds aan de sentimentele doodsverwachtingspoëzie van Feith en Bilderdijk, anderzijds ook aan de zwarte romantiek van Baudelaire en Poe, in wier werk menige lugubere graflegging beschreven is; de eerste deed dat zeer waarschijnlijk onder invloed van de laatste. Slauerhoff vertaalde van Baudelaire het macabere 'Sépulture' ('Sépulture d'un poète maudit'; *Vg* 216) en van Poe 'Dreamland' ('Droomland'; *Vg* 335-337), dat een angstige tocht door het Schimmenrijk beschrijft. Ook heeft Slauerhoff waarschijnlijk aan Corbières gedicht 'Paria' gedacht. Het maakt gewag van een dichter in de ikpersoon, wiens sterfplek 'S'ouvrira bien, sans qu'on l'en prie, / Assez grande pour mon linceul... / Un linceul encor: pour que faire?... / Puisque ma patrie est en terre / Mon os ira bien là tout seul...' **[ii]**

Ook in andere gedichten van Slauerhoff zien we een dichter (soms een zeeman) die zijn dood voorziet, vaak letterlijk: hij krijgt een voorproefje van zijn (zeemans)graf.**[iii]** Hij is een verstotene, een *outcast*. Ook het verschiet dat daarna voor hem opdoemt, krijgt reliëf. Veelal is dat angstig of als in een hel (in 'Woninglooze' bijvoorbeeld), een enkele keer lijkt de toekomst gelukkig (aan het slot van 'De piraat', *Vg* 307). Slauerhoff had deze preoccupatie met de dood als

angstig toekomstbeeld, liggend in het graf, gemeen met de Bretonse dichter Tristan Corbière (zie hiervoor de bespreking van het gedicht 'Een avond' in hoofdstuk 7.4.1).

Hans van Straten heeft al op dit thema gewezen, dat hij omschrijft als de angst voor de dood, die nog niet het einde is maar slechts het begin van een nog verschrikkelijker surprise: dóór te moeten leven als dode. Hij brengt deze preoccupatie van Slauerhoff in verband met diens belangstelling voor het spiritisme, opgedaan in het ouderlijk huis van schoolvriendin Heleen Hille Ris Lambers (Van Straten 2000: 7-17).

Willem J. van der Paardt (in Kroon 1982: 263) stelt met betrekking tot 'Woninglooze' dat de dichter pas met de komst van de dood zijn aardse onderkomen zal aanvaarden - dat aardse onderkomen wordt door de dichter min of meer tegenover het poëtische onderkomen gesteld. En in zijn graf zal de dichter pas echt een woningloze zijn, want hij is dood en zijn poëzie die hem bij leven onderdak bood, leeft bovengronds voort. Komrij (1999) slaat de spijker op zijn kop als hij schrijft: 'Zijn enige toeverlaat is niet mee naar de verdommenis gegaan. Zijn gedichten zijn er nog, de woonplaatsen waarin nu wij een tijdelijk onderkomen kunnen vinden.'

13.1.3 *Het gedicht als bouwwerk: in wankel evenwicht*

En dan nog de titel. 'Woninglooze' is een hapax, waarschijnlijk gefabriceerd naar analogie van 'werkloze'. Het roept de dichtregels van Rilke in herinnering: 'Du bist der leise *Heimatlose*, / der nichtmehr einging in die Welt', [iv] waarin God wordt afgeschilderd als de arme uitgestotene, verschoppeling, ongeneselijk zieke en bedelaar tegelijk. Maar Rilke heeft zich zelf ook vaak een *Heimatlose* genoemd, de typering is ten slotte op hemzelf gaan slaan. (Er zijn nog meer overeenkomsten met Rilke, onder meer diens beroemde versregel 'Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr' uit 'Herbsttag'. Ik verwijs hiervoor naar § 13.1.5.4.)

De titel wijst in ieder geval op een in tweeërlei opzicht dakloos zijn: letterlijk, de ik leeft een zwervend bestaan, en figuurlijk, hij zal zijn metafysische dak, zijn poëzie, verliezen. De titel krijgt dus zijn ware, volle betekenis aan het slot. De dichter berust in het vergankelijke van alles, zowel van het materiële (een huis of tent om in te leven), als van het geestelijke (zijn eigen poëzie). Deze strekking vindt men ook elders in de poëzie van Slauerhoff uitgedrukt, bijvoorbeeld in de

welbekende slotregels van 'Het einde' uit *Een eerlijk zeemansgraf* (1936) (Vg 579): 'Nu weet ik: nergens vind ik vree, / Op aarde niet en niet op zee, / Pas aan die laatste smalle ree / Van hout in zand'. En uit de slotregels van het gedicht dat Slauerhoff wijdde aan Shakespeares (en Laforgues) personage Hamlet (776): 'Ik vind geen rust, voordat mijn holle schedel / Geworpen wordt bij knekels op een vaalt'. Wat overblijft, zijn z'n gedichten. Die blijven voortleven. En ze verlenen ons, nieuwe lezers, weer (tijdelijk) onderdak.

Een opvallend impliciet versinterne betekenis spreekt trouwens uit de manier waarop het hele gedicht is opgetrokken als een gebouw, een woning, met het kenmerkende constructie-idioom dat daar bij past: de titel, 'wonen', 'onderdak', 'eigen haard', 'tent', 'wonen', 'stad', 'onderkomen vinden', 'bouwen', 'aarde', 'plek waar mijn graf [...] openbreekt'. Alle correspondenties geven het gedicht weliswaar een hecht fundament (octaaf) maar een uiterst gammel dak (sextet). Het octaaf ziet er syntactisch evenwichtig uit. **[v]** Maar het sextet zit ingewikkelder in elkaar. Over de laatste zes versregels kronkelt zich één lange zin, bestaande uit twee hoofdzinnen en vier nevenschikte bijzinnen en twee bijzinnen van de tweede graad. De laatste drie regels kennen ook nog de verrassing van twee nadrukkelijke enjambementen. Er is dus sprake van een toenemende onrust in de relatie tussen de versregels en de syntaxis, die de anticlimax van de inhoud ondersteunt. Naar de afgrond toe groeit de onrust. Semantisch gebeurt er hetzelfde: na het solide octaaf - waarin de eerste, negatieve strofe opweegt tegen de tweede, die positief van betekenis is - volgt het onheilspellende sextet, die het hele bouwwerk op de rand van de afgrond zet.

13.1.4 *Poëtische en intertekstuele zelfpositionering van de dichter*

Expliciet **[vi]**. In veel gedichten van Slauerhoff klinkt de roep van de banneling: waarheen moet ik nu weer vluchten? Zoals de balling in 'Herfstlied'. Nog kent hij geen berusting, 'Zwalkend als een overspannen / Zeil langs stormgestriemde kusten, // Klaag ik om mijn rustloos drijven, / Maar vrees in 't geheim de stilte / Die moet komen na de wilde / Zwerftocht - en wáár moet ik blijven?' (Vg 270)

In een aantal gedichten vindt de dichter een antwoord op deze vraag in de vlucht naar zee, zoals in 'Zeekoorts' (Vg 388). **[vii]** Een volgend stadium is dat er nergens op aarde, zelfs niet op zee, een plaats te vinden is waar men tot rust kan komen, zoals in het hierboven aangehaalde 'Het einde' (Vg 579). Blijkbaar is een transcendentaal dak bovenhet hoofd ook al een gepasseerd station. Net als voor de meeste vroegtwintigste-eeuwse dichters bestaat er voor Slauerhoff geen God

meer. Ten slotte kan dan alleen de dood nog verlossing uit dit leven en aards bestaan brengen.

Maar in 'Woninglooze' is er toch nog een dimensie gevonden die als vluchtplaats kan dienen: die van de poëzie. De dichter ervaart het schrijven van poëzie als een leven naast het echte leven. Eind 1926 schrijft Slauerhoff in zijn dagboek: 'Nog eens gevoeld hoe 't mogelijk is naast het leven te leven. Door te scheppen; scheppend geen vraag: hoeveel de opbrengst?' (Slauerhoff 1957: 13) Hiermee sluit hij aan bij de symbolistische poëzie van het Franse fin de siècle. Dichters als Mallarmé hadden toen al ervaren dat het door God bestierde en van zin doortrokken huis waarin de mens tot dan toe meende te leven en onderdak kon vinden, op een illusie berustte. Nietzsche had het zelf gezegd, God is dood en het universum is dus zonder zin. De mens gaat niet langer schuil onder Gods beschermende hand maar totaal onbeschermd, als dakloze door het leven. Nietzsches Nirwana, dat later een modewoord onder de symbolisten zou worden, vond een pendant in Mallarmé's Niets. En Slauerhoff besloot zijn gedicht 'Ode' met een levensmoede klacht: 'Ontvang mij, Nirwana!' **[viii]** Maar terwijl de Franse meester als een faun op zijn taalladder omhoog klom op weg naar het azuur van het 'Idéal', en dus in verticale richting weg klom van de wereld, zong Slauerhoff zich horizontaal een uitweg uit de samenleving, als gedoemde dichter, bespot en gehoond door de mensen, met als enige bescherming zijn poëzie en als afschrikwekkend vooruitzicht de dood.

'Je rime, donc je vis' dichtte Corbière in 'Le Poète contumace'. Dichten is van levensbelang. Net als voor de Chinese dichter Po Tsju I in Slauerhoffs verhaal 'Het uitgewiste handschrift'; hij 'trachtte de vergetelheid voor de last des levens alleen in het gedicht te vinden' (Slauerhoff 1982a: 49) en iets verder: 'Toen de toevloed [van het gedicht - H.A.] ophield was hij ook uitgeput. Het was alsof zijn eigen leven mee over was gevloeid, hij zou misschien spoedig sterven, maar het gedicht zou zijn naam levend houden' (id.: 50). Ook voor het personage Camões, zoals Slauerhoff beschreef in *Het verboden rijk*, betekent niet schrijven niet meer bestaan. Na een mislukte expeditie waaruit hij als enige overlevende is voortgekomen, vestigt hij zich als een kluizenaar in een grot buiten de stad en zit daar te schrijven. 'Hij leefde binnen wat hij schreef en zodra hij daarbuiten was en in het donker zat, hield hij op te bestaan.' (Slauerhoff 1982b: 140).

Voor het schrijven van (ware) poëzie betaal je met je leven. Dichten of sterven. Het is een opvatting die in meer gedichten van Slauerhoff opduikt, bijvoorbeeld in

'Camoës' (Vg 906): 'En voortaan werkt ge of ge tranen zweet, / totdat het bloed in de aadren is geronnen'. Met andere woorden: werken (= dichten) totdat de dood erop volgt.

Tegenover de wildernis van het zwervend bestaan dat de dichter leidt, vervult de poëzie de functie van toevluchtsoord, een schuil- of rustplaats,abri, exil, een vluchtheuvel voor het geteisterde bestaan. G. Puchinger heeft het over een 'metafysisch rustpunt' (geciteerd naar Hazeu 1995: 449). Overigens is die functie van poëzie nog altijd groter dan die bij de Paul van Ostaijen van *Bezette stad* (1921). Voor de Vlaamse schrijver stond het failliet der woorden toen al vast. Zijn bundel stond in het teken van de afbraak van woorden ('Nihil in alle talen', 'Nihil in alle lettertekens' heet het al in de 'Opdracht'), zodat er plaats vrijgemaakt kon worden 'voor een van-zelf-sprekende schoonheid / zuiver / ongeweten': nihilisme met een zuiverende functie. Voor Van Ostaijen waren woorden niet langer oorden om in te wonen, maar plaatsen waar de ontheemding bevestigd wordt, schrijft Geert Buelens (2001: 317). Bij Slauerhoff staat de taal zelf niet ter discussie.

En dan is er nog 'de oude kracht' uit de derde strofe, waarmee wel de scheppingskracht van de dichter bedoeld zal zijn. Die kracht dient zich van buiten aan en vraagt de dichter om de woorden, de bouwstenen van het gedicht. Er wordt dus een belangrijke functie aan de 'oude kracht' toegedicht, een functie die los van de dichter zelf lijkt te bestaan, zodat hij ook kan verdwijnen of verslappen. Of zoals Stefan Zweig die hogere macht omschreef in *Der Kampf mit dem Dämon* (1925): 'Etwas Aussermenschliches wirkt in ihnen, eine Gewalt über der eigenen Gewalt, der sie sich vollkommen verfallen fühlen: sie gehorchen nicht (schreckhaft erkennen sie es in den wenigen wachen Minuten ihres Ich) dem eigenen Willen, sondern sind Hörige, sind (im zwiefachen Sinne des Worts) Besessene einer höheren Macht, der dämonischen' (Zweig 1928: 8-9).

Dus: niet alleen is (het schrijven van) poëzie letterlijk van levensbelang, de scheppende kracht is een kracht die van buiten de dichter komt en heeft het karakter van een demonische macht. En voor het vóórtduren van die demonische macht moet gevreesd worden. **[ix]**

Impliciet. Tot slot denk ik dat met de door Slauerhoff toegepaste woordkeus nóg een poëticaal doel gediend is. Slauerhoff heeft zorgvuldig díe woorden gekozen die wijzen op het bouwen van een constructie met het doel erin te kunnen wonen. Door een taalbouwsel als dit sonnet, met zijn weloverwogen vormgeving, waarop

ik al wees, op te trekken, bouwde hij zichzelf een onderkomen. En zo is dit gedicht, zoals het hier op papier staat, een bewijs van een geslaagd kunst(bouw)werk. Het is wat het is: een constructie. Daarmee nadert het de oorspronkelijke betekenis van het woord poëzie: van het Griekse ποίησις, dat letterlijk *het maken* betekent. Dichten is handwerk, kneden, bouwen. Het resultaat is een maaksel, een constructie, een woning.

Zoals ik in aan het slot van de vorige paragraaf al aantoonde, hanteerde Slauerhoff zorgvuldig de vorm ter ondersteuning van de inhoud. Een syntactisch doorzichtig eerste kwatrijn wordt gevolgd door een tweede kwatrijn dat syntactisch gevarieerder in elkaar zit. Het zinsverloop van het sextet is zelfs ronduit gecompliceerd te noemen. Het grammaticale taalgebruik laat binnen de veertien regels een toenemende ingewikkeldheid zien, die de toenemende onrust van de inhoud functioneel ondersteunt. Dit procédé van progressie in de opbouw en verdeling van zinnen binnen een gedicht met traditionele versbouw was natuurlijk niet nieuw. Maar Slauerhoff heeft wel goed naar het sonnet, met name in Nederland en Frankrijk, gekeken, zodat hij wat hij wilde uitdrukken op een originele manier kon zeggen.

13.1.5 *De verwantschap met andere dichters: Leopold, Hölderlin, Gogol en Rilke*

13.1.5.1 *Een vluchthuis op de ronde vlakte (Leopold)*

In het licht van dit gedicht is het niet vreemd dat Slauerhoff een grote bewondering had voor de dichter J.H. Leopold. In deze dichter van de eenzaamheid moet Slauerhoff een verwantschap in thematiek herkend hebben, en wel die van de in zijn poëzie teruggetrokken dichter, ver van de als rot of vijandig ervaren samenleving. Voor Slauerhoff is Leopold de dichter, 'die maatschappelijk levenslang onaanzienlijk was, maar heerschte in een ander rijk en die [...] Cheops schiep. Leopold [...] was waarlijk een koning, door de tijdsomstandigheden in een te eng bestaan gevangen' (NAC van 7 november 1934).

Leopold was in de jaren twintig een populaire schrijver bij de jongeren. Oudere auteurs hadden de weg naar de jeugdige bewondering voor hem geplaveid. Eerst Boutens en Kloos bij Leopolds debuut in 1912, dan Gorter die de dichter met naam en toenaam citeerde in *Pan* (1916). Van Eyck gaf *Cheops* uit (1916), A. Roland Holst maakte met zijn essay 'Over den dichter Leopold' (1921) reclame, weer kwam Van Eyck, nu met een diepgravende studie (1924), Bloem verklaarde hem in 1925 een 'openbaring van iets onuitsprekelijks', Nijhoff noemde hem datzelfde jaar een 'legende' en dacht hem zelfs de Nobelprijs voor literatuur toe

en ook Marsman liep inmiddels weg met het werk van de maker van *Cheops*. Gillis Dorleijn toonde in *Nederlandse literatuur: een geschiedenis* aan hoe gewild Leopold bij de jongere dichters van de jaren twintig was en ook waarom (Schenkeveld-Van der Dussen 1998: 630-635). Naast het belang van deze pleitbezorgers van gewicht, legt Dorleijn uit, sloot Leopolds poëzie precies aan bij wat de jongeren wilden, namelijk - in de woorden van Marsman - de werkelijkheid in haar essentie, de concreta in hun kern, de dingen op zich weergeven. Het ging om het zoeken naar de relaties tussen de dingen en die bevindingen moesten gesuggereerd worden in het beeld, zonder de verhoudingen uit te leggen. De moderne literatuur beeldt, ze redeneert niet, ze synthetiseert, ze analyseert niet, aldus Marsman (id.: 630-631). Nu is dit niet op alle verzen van Leopold van toepassing. Maar *Cheops* lijkt te voldoen aan de moderne eis van de objectieve, concrete beschrijving zonder psychologiserende uitleg en wazige evocaties. En ook het feit dat Leopold in dat gedicht geen hogere samenhang in de kosmos onderkent - hetgeen dichters als Van Eyck en Verwey teleurstelde - droeg juist bij tot de bewondering van de jongeren. Er kwam nog bij dat Leopolds verzen op dat moment gezien werden als een oplossing uit de impasse die was ontstaan in de dichtkunst van dat moment. Die was min of meer bekneld geraakt tussen de iklyriek van Tachtig en de als mislukt beschouwde vormexperimenten van Bonset en het Vlaamse en Duitse expressionisme. 'Leopold was voorgegaan op de comfortabele tussenweg tussen afgedane traditie en de onvruchtbare vernieuwing van het vormeloze vrije vers', zoals Dorleijn mooi formuleert (id.: 633). Een richting die ook in het buitenland op dat moment bewandeld werd, en niet door de minsten: in Engeland door Eliot en Joyce, in Frankrijk door Valéry en Larbaud. Als hun grote voorloper beschouwden ze Mallarmé.

In het gezelschap jonge Leopold-bewonderaars en -navolgers dat Dorleijn ten tonele voert, ontbreekt de naam van Slauerhoff niet. Maar jammer genoeg gaat hij niet op diens bewondering voor en mogelijk beïnvloed-zijn door Leopold in. Du Perron verklaarde zich géén bewonderaar van Leopolds poëzie. In zijn 'Gesprek over Slauerhoff' uit 1930 had hij het over de 'plechtige opera-allure' en 'paradekant' van *Cheops*, die hij graag cadeau gaf voor Slauerhoffs poëzie. Daarmee kan de indruk ontstaan dat Slauerhoff Du Perrons standpunt deelde. Hetgeen niet het geval was.

In mei 1925, toen de dichter zestig jaar werd, verscheen er een speciaal nummer van *De witte mier* gewijd aan Leopold. Tal van schrijvers, onder wie Marsman,

Bloem en Houwink (maar niet Slauerhoff), staken hem bij die gelegenheid in de lucht. Een maand later overleed hij. In het september-nummer van *De vrije bladen* stond Slauerhoff even stil bij het verscheiden van de dichter van *Cheops*, in de vorm van een kort In Memoriam. En net als Leopold bij de dood van Paul Verlaine in 1896 had gedaan, schreef hij twee verzen op de overledene, die hij op het korte In Memoriam liet volgen. **[x]** Overigens had hij in het openbaar al eerder zijn bewondering voor Leopold uitgesproken, en wel in het januarinumnummer van *Het getij* van 1922, waarin hij na vier buitenlandse auteurs Leopolds *Verzen* op de vijfde plaats van zijn lievelingsboeken plaatste (samen met Roland Holsts *Belijdenis van de stilte*). **[xi]**

Slauerhoff maakt in de aan Leopold gewijde verzen gebruik van de poète-maudit- en sterrensymboliek: eertijds heerste hij, Leopold, waar alleen sterren stonden en zond hij zijn woorden uit zonder dat een muur hun doortocht stoorde, die woorden keerden weer terug, 'tot zijn kring in zuivre ronde'. Dan wordt hij een banneling - waarom? men weet het niet -, komend vanuit de totale stilte van een ander zonnestelsel moest hij leven waar het krioelde van schreeuwende mensen. Weerloos tegen dat geweld hield hij zijn woorden in en zweeg in zijn zelf geschapen stilte, 'een vluchthuis op de ronde vlakte'. Toen heeft hij 'het leven afgelegd, dood aangejord, / om weer te heerschen in volkomenheid'. Hij ging en liet de wereld in verwarring achter.

In het korte in-memoriam-stukje, dat voorafgaat aan de twee verzen, zinspeelt hij op de betekenis van poëzie na het overlijden van een dichter. De poëzie van de overledene is de nabestaanden tot troost. En hij haalt daarbij Leopolds eigen woorden bij Verlaines dood aan: 'Men zou **[xii]** wel willen in donzen woorden / Van hem te hooren, nu hij pas / Dood is en wat zijn leven was / Voor 't eerst stil gaat worden'. Een wens, zegt Slauerhoff, die hij zelf in vervulling brengt door deze woorden neer te schrijven. Van hem resten nu alleen zijn verzen, niets anders liet hij na. 'Hoe zou hij, die reeds in zijn leven zoo los van de aarde was ook iets anders achterlaten?' (Slauerhoff 1925b: 229) Toch zou men graag op aarde een plek met hem willen vereenzelvigen. 'En, als het kon, hem een kristal geven, gelijk *Cheops* bezat, om in te keeren' (ib.). Maar dat is niet mogelijk, zegt Slauerhoff, wij 'kunnen alleen in droom verlangen, dat ergens op de wereld waar hij 't liefst was - wij weten niet waar - sneeuwvlokken zouden vallen die het wel wisten. Sneeuwvlokken die niet meer verwelken maar zich schaarden tot een schepping van licht wit marmer.' (ib.) Slauerhoff, die de eerste en tweede bundel

Verzen, de afzonderlijke uitgave van *Cheops* en Roland Holsts essay *Over den dichter Leopold* in zijn bezit had, moet vooral in het grote gedicht *Cheops* zijn aangesproken door de hem verwante symboliek van sneeuwvlok en ijskristal, van sterren en hun schijnsel, van de teruggetrokken en ingekeerde dichter, een buitenstaander, geen *lettré*, maar verbannen en woonachtig (tijdelijk, in dit ondermaanse) in een hem vreemde wereld, ten slotte ook bespot.

Anbeek (1999: 118) merkte al de Christussymboliek in Slauerhoffs poëtesmauditsgedicht 'Ballade' op, die hem sterk aan de Tachtigers deed denken, maar mijns inziens evengoed aan Leopold, zie diens Christusverzen.**[xiii]** Bovendien strookt het idee van de veilige, zelf geconstrueerde woning van Cheops' piramide (tegenover de vijandige, want chaotische kosmos) met de functie van het gedicht, als zelfgebouwde constructie, als laatste, veilige toevlucht, in 'Woninglooze'. In beide gedichten keert de dichter, poëticaal gelezen, in het gedicht terug. Men interpreteert immers de piramide gemakkelijk als het beeld voor het gedicht als bouwsel en concretum van de poëzie in het algemeen. Tot slot zoekt de farao zijn graf, zijn sarcofaag, 'de rijke doodswieg', op, hetgeen wonderwel correspondeert met de dichter in 'Woninglooze' die constateert dat 'de aarde / Mij bergen moet en ik mij neerbuig naar de / Plek waar mijn graf in 't donker openbreekt'. Beiden komen oog in oog met de dood te staan, maar bij Leopold is sprake van een tevreden farao, bij Slauerhoff overheerst de angst voor het wegblijven van de scheppingskracht, en dus voor de dood.

Ook andere verzen van Leopold tonen deels of in hun geheel een frappante overeenkomst met de thematiek van 'Woninglooze'. Volgens Hazeu sprak Leopolds vers 'Zoek heil en heil in uw gedichten, doe als ik' Slauerhoff aan (1995: 146). Ook de volgende, veelgeciteerde regels van Leopold wijzen op de functie van poëzie als wijkplaats voor de dichter: 'Ik wil gaan schuilen in mijn eigen woorden, / onzichtbaar zijn in mijn verliefd gedicht' (Leopold 1990: 18).**[xiv]** Ten slotte lijkt de versregel 'Dan, als ik tuimel in de kist' (Leopold 1982: 188) de stap die direct volgt op de schouwing in het eigen graf in 'Woninglooze'.

Dat Leopold volgens Slauerhoff met zijn dood zou 'weerkeeren tot zijn kring' werd door sommigen religieus geduid, bijvoorbeeld door D.A.M. Binnendijk in een kwatrijn (naast Slauerhoffs bijdrage in *De vrije bladen* afgedrukt), die veronderstelde dat Leopold daarmee tot God terugkeerde. Slauerhoff schreef hem verontwaardigd: 'wat moet God er nu weer bij. Ik heb niets tegen de man, dat niet, maar hij wordt overal in gemoeid, en zoo wordt hij een vervelende pisang.

Bruning zeide 't reeds: een leeggeeten bananenschil.' (Hazeu 1995: 217)

Slauerhoff bleef ook later een grote bewonderaar van Leopold. En dat kan niet van zijn *Forum*-companen Ter Braak, Du Perron en Marsman gezegd worden. De laatste had in 1930 zijn standpunt alweer gewijzigd, waarschijnlijk op gezag van Du Perron, die in zijn verdedigingsrede van Slauerhoff beweert dat Leopolds *Cheops* hem antipathiek is: 'voor een gedicht als "Dsjengis" krijgt u van mij ook de plechtige opera-allure van een gedicht als Leopolds *Cheops* cadeau' (geciteerd naar Kroon 1982: 88).

13.1.5.2 *Een even verdrevene zanger (Hölderlin)*

De dichter op zoek naar een veilige haven. De dichter-scheepsarts Slauerhoff voer kriskras over de hele wereld maar bleef onvervuld in zijn verlangen een vaste plek te vinden, waar hij zich senang voelde, niet gestoord zou zijn door opspelende ziektes van het lichaam of intriges met mensen om wie hij gaf. Heel anders lijkt het leven dat Hölderlin leidde. Eenzaam dichtend bracht hij de laatste helft van zijn leven door in zijn torenkamer in Tübingen aan de Neckar. Toch zag Slauerhoff juist daarin - in die zogenaamde 'huisvestingskwestie van de dichter' - een overeenkomst met zijn eigen situatie. Hij moet in dit idee gesterkt zijn na lezing van Zweigs tripelportret van Hölderlin, Kleist en Nietzsche als door een demon opgejaagde, belaagde en uitgeleefde zielen.**[xv]** 'Hölderlin' (Vg 899-901)**[xvi]**, dat zich niet alleen op de persoon van de Duitse dichter richt, maar ook inhoudelijk aansluit bij Hölderlins poëzie (vgl. bijvoorbeeld diens 'Der Wanderer'; id.: 174-179), gaat over hetzelfde als 'Woninglooze': de unieke functie van poëzie voor de dichter. Het telt voor Slauerhoffs doen uitzonderlijk lange versregels: dertien en veertien lettergrepen, dactylen en trocheeën, zodat een polymetrisch ritme wordt bereikt. Waarschijnlijk heeft hij zijn verzen willen doen lijken op de door Hölderlin toegepaste versvorm van het elegische distichon, dat deze gebruikte voor gedichten van een overwegend droefgeestig karakter (Hölderlin 1988: 46). Een toepasselijk keuze van Slauerhoff dus.

Hölderlin wordt in dit gedicht toegesproken door een 'ik', een zielsverwante geest, een dichter waarschijnlijk, die zwervend over de wereldzeeën trok. Deze karakteriseert hem als ontheemde die alleen aan zijn poëzie beschutting ontleent: 'uw droomen te ijl u te omhullen, / Niets om u heen dan de uit uzelfen gezongen / Hymnen alleen'. En even verder, om de zielsverwantschap met de teruggetrokken levende dichter aan te geven, zegt hij over zichzelf dat 'Enkel het lied van een even verdrevene zanger / Zong mij te rust aan het anders ontvlodene leger, /

Strekte mijn rustloos gejaagde ziel tot een toevlucht, / Anders naakt blootstaand aan ijzige vereenzamings wind'. Alleen poëzie van henzelf of van lotgenoten kan de opgejaagden voor een moment tot rust brengen: 'Geeft niet de zeldzame ontmoeting van even rustloozen een / Flits van hemelschen vrede in den onwrikbaren winter, / Eén windloos, zachtzonnig, azuren nazomeruur?' Maar heel zelden wordt dat moment van ontmoeting en begrip bereikt. Zelfs een goede vriend en gewaardeerde dichter als Roland Holst bleef op een afstand. In 'Wandeling' (Vg 846) verwoordde Slauerhoff de onmogelijkheid om elkaar werkelijk te verstaan zo: 'En waar de wereld met haar wilde kimmen / Vergeefs naar 't onbereikbre golft en smacht, / Hoe vonden wij dan, zwervers, weldra schimmen, / Verstandhouding in scheemring, weldra nacht?'

Slauerhoff kon zijn typering van Hölderlin als rusteloze, zwervende dichter onder andere hebben ontleend aan Hyperions 'Schicksallied' met de regels: 'Doch uns ist gegeben, / Auf keiner Stätte zu ruhn' (Hölderlin 1988: 98).

13.1.5.3 *Strijder tegen de leegte (Gogol)*

Het beeld van de dichter die eigenlijk niet thuis hoort in de reële wereld, duikt ook buiten Slauerhoffs poëzie op in een kleine beschouwing van hem over Gogols *Revisor*.**[xvii]** Die verscheen in een tijd dat het stuk net weer furore maakte op de Nederlandse podia. Maar Slauerhoff had met een Italiaanse vriend, de graaf Antonini, er al in 1934 een opvoering van gezien in Parijs. Hij zegt iets heel opmerkelijks over de dichter in het algemeen: De personages Bobtsjinski en Dobtsjinski lijken op 'den dichter die in de waarachtige wereld leeft, maar er eigenlijk geen plaats in heeft en zich steeds meer in nevelen omhult, in diepzee weg wil zinken. Die wil dat het eenige wat hij voortbracht tenminste wordt erkend. Die wil dat zijn naam tenminste wordt gehoord.' Slauerhoff had het hier ook over zichzelf.

In 1934 ontdekte hij Gogol opnieuw. Weliswaar had hij als schooljongen in 1915 al de novelle *De mantel* en *De revisor* gelezen en vervolgens besproken in zijn spreekbeurt (zie hoofdstuk 2.6). Maar eerst na de lectuur van *Dode zielen* in Tanger, waar hij een huisartsenpraktijk probeerde te beginnen, was zijn enthousiasme voor de ongelukkige Russische schrijver weer aangewakkerd. Daarna las hij de Gogol-biografie van Boris de Schloezer uit 1932 (Hazeu 1995: 648-650). Hij besprak het boek in de *Nieuwe Arnhemsche courant* van 16 juni 1934. 'Natuurlijk vond hij [Gogol] geen vaste plaats in de maatschappij, maar in plaats van zich er over te verheugen, dat hij er buiten kon blijven, leed hij er

onder en voelde zich eigenlijk alleen een beetje gelukkig in Italië, “het vaderland der ballingen”**[xviii]**. Een verder bewijs voor zijn zwakke conditie is de zeer onartistieke afschuw die hij voor vagebonden en bohémiens koestert, die de meeste schrijvers als broeders en geestverwanten beschouwen.’

Het gedicht dat hij aan de auteur van *De revisor* en *Dode zielen* wijdde (‘Gogol’, Vg 902-905),**[xix]** waarschijnlijk te zelfder tijd geschreven, heeft dezelfde strekking als de recensie. Gogol wordt in negentien kwatrijnen geschetst als ‘een strijder tegen de leegte’, tegen het nutteloze van het menselijk bestaan, als een schrijver die het maar moeilijk heeft, en vooral als ‘de schrijver die niet meer schrijft’, zoals Gogol zelf: ‘Hij heeft alles van zich gegeven, / Houdt niets meer over om van, voor te leven; / Hij gaat, maar weet niet meer waar hij blijft’. Terecht zegt Slauerhoffs biografie: ‘Slauerhoff herkende in Gogol de verwoede en chaotische reiziger met een weifelende natuur; diens integriteit, door niet te verburgerlijken, en diens uitstraling van leegte, vergeefsheid.’ (Hazeu 1995: 649-650)

Los van het gedicht ‘Woninglooze’ is Slauerhoffs fascinatie voor Gogol eveneens veelzeggend, als we bedenken dat zowel *De revisor* als *Dode zielen* het verhaal is van een ongelukkige persoonsverwisseling. Het kan niet anders dan dat Slauerhoff dit gegeven heeft geïmponneerd. Het onderwerp duikt immers meerdere keren op in zijn scheppend proza en in zijn poëzie. De roman *Het verboden rijk* draait om de persoonsverwisseling van de twee hoofdpersonen, een twintigste-eeuwse Ierse marconist en de Portugese zestiende-eeuwse dichter Camões. In de kleine roman *De opstand van Guadalajara* ziet de gemeenschap van een Mexicaans dorp een rondreizende glazenier aan voor de weergekeerde Christus. Talrijk zijn de persoonsverwisselingen van de dichter Slauerhoff in zijn poëzie: als andere dichter (Camões, Corbière, Po Tsju I, poète maudit), ontdekkingsreiziger (Columbus, Pizarro), wereldveroveraar (Dsjengis Khan), als boegbeeld zelfs. Op dit zelfverlies, dat in scherp contrast lijkt te staan met de sterk beleden persoonlijkheidscultus, kom ik nog terug in het slothoofdstuk.

13.1.5.4 *De dichter is een zwerver (Rilke)*

Al in hoofdstuk 9 ben ik meer in het algemeen ingegaan op de verhouding tussen Slauerhoff en Rilke, maar juist met betrekking tot ‘Woninglooze’ is het interessant hier nog even op een paar specifieke verbanden te wijzen tussen dit gedicht en werk van de Duitse dichter, die dikwijls met het epitheton ‘der Heimatlose’ is aangeduid. In zijn bespreking van *Sonette an Orpheus* betreunde Slauerhoff het

ontbreken van Rilkes kwellende onrust in het nieuwe werk. Die had zo'n groot aandeel in zijn liefde voor Rilke. De dichter in het werk van Rilke dat hij kende, 'verlaat den vrede van zijn leven en alle verdere plaatsen waar hij een oogenblik tot rust komt; voorgoed kan men toch nergens blijven' (Slauerhoff 1958: 85). 'Voorgoed kan men toch nergens blijven.' Het is een constatering waarmee Slauerhoff het lot van de mens verwoordt, en wel in het bijzonder dat van de dichter, tot zwerven gedoemd. Uitwendig over de samenhang tussen zwerven en dichten - volgens Hazeu (1995: 148) 'hét thema van de neo-romantiek' - schrijft Slauerhoff: 'Vanouds bracht reeds het dichter-zijn met zich mee, het móeten zwerven.' Dat geldt ook voor Rilke, hij was 'een zwerver ook door alles heen, landen, culturen, godsdiensten. Zijn gedichten trekken een lange reeks steden, eilanden, rivieren voorbij' (Slauerhoff 1958: 84-85).**[xx]**

Rilke is ook de dichter van 'Herbsttag', met de beroemde achtste regel 'Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr'. Het was, aldus Hazeu (1995: 148), een van Slauerhoffs lievelingsgedichten. En hoewel dat lot van zonder woning te zijn, van gedoemd zijn te zwerven, betreurd wordt, want nergens vindt hij de zo verlangde rust, kan men er tegelijk in lezen, dat het rusteloos zwerven een voorwaarde voor de dichter is, want 'op de plaats rust' betekent: gezin, vaderland, vaste woonplaats en dat is, uit de mond van Slauerhoff, pejoratief bedoeld.

Elders in Slauerhoffs werk, en niet alleen in zijn poëzie, zien we dat terug. Zwerven is - behalve, uit nood geboren, een vlucht - ook een doem, een plicht, een roeping, die niet verzaakt mag worden voor een vaste woonstek. Aan het begin van *De opstand van Guadalajara* voelt de hoofdpersoon een onweerstaanbare trek naar een plek om te blijven en niet zonder zelfkennis laat Slauerhoff de verteller optekenen: 'Maar de zwerver die te zwak is voor zijn beroep [van zwerver-zijn - H.A.], die in een hoek van zijn ziel toch een geheim verlangen koestert naar een rustplaats, een samenleving waarin ook hij zal worden opgenomen, valt vaak in de hinderlaag van een eenzame dode stad, midden op een verlaten vlakte of aan een havenloze kust. Hij pleegt verraad aan zijn roeping en het wreekt zich' (Slauerhoff 1983b: 6).

Kenmerk van hen die zwerven is het gebrek aan menselijke verstandhoudingen, hoezeer ook gewild, de lotgenoten blijven allen even eenzaam, als 's nachts de sterren ver uiteen - Slauerhoff heeft er een hele sterrensymboliek op gebouwd. Elders in het werk van Rilke, schrijft Slauerhoff, 'breekt weer het mistroostig besef door, teruggedreven te worden, terwijl zij die in hetzelfde lot verkeeren

elkander niet kunnen bereiken en steunen; ze hebben elkander verloren of nooit ontmoet, verstrooid worden ze verslagen' (Slauerhoff 1958: 87). Slechts een enkele, zeldzame keer wordt die eenzaamheid der lotgenoten onderling opgeheven, zoals in de hierboven aangehaalde slotregels van het gedicht 'Hölderlin'. Dat ondervindt ook de romanfiguur Cameron. Aan het slot van *Het leven op aarde* bestaat zijn leven uit reizen en trekken langs herbergen en kloosters, waar hij in de menselijke ontmoeting met een lotgenoot zijn eenzaamheid voelt verminderen.

13.1.6 *De dichter en zijn domicilie*

Lezen we Slauerhoffs gedicht 'Woninglooze' letterlijk, dan doet de dichter ons verslag van een huisvestingsprobleem: waar vind ik onderdak? Waar ter wereld kan ik nog wonen? Slauerhoff zal zich een paar jaar na het ontstaan van het gedicht publiekelijk uitlaten over ditzelfde probleem, en wel in een merkwaardig stukje in *Den gulden winckel* van mei 1932, getiteld 'De dichter, zijn job en zijn domicilie' (waar ik eerder, in hoofdstuk 11.2.4, al even op inging). Hij betreurt het dat het persoonlijke leven van een schrijver steeds vaker de aandacht voor diens werk verdringt. Critici krijgen meer belangstelling voor futiele biografische feiten, zoals waar een schrijver woont. Steeds weer lees je dat Du Perron op een kasteel woont. Ook Slauerhoff zelf heeft kritiek gekregen op zaken die niets met zijn literaire werk te maken hebben. Jef Last verweet hem dat hij arts was op mailboten, waar men niets doet dan theedrinken en flirten. Dirk Coster vond ook al niet goed dat hij voer. 'Maar aan wal mag ik ook niet blijven. Waar moet ik dan naartoe? Naar de maan? Anthoinette Costerszoon Doncker[xxi] wil, dat ik dienst neem in het vreemdelingenlegioen. Helaas is de inschrijving gesloten, hoewel ik direct heb geïnformeerd. Mag ik even weten waar ik dan heen moet? Is koloniaal erg genoeg?'

Het is natuurlijk luchthartige scherts, maar met een ernstige en bittere ondertoon. Slauerhoff voelde zich zijn leven lang opgejaagd. Steeds was de door ziektes geplaagde scheepsarts op zoek naar een plek waar hij gelukkig kon zijn, en blijven. Zijn gedichten getuigen ervan. Bovendien zat de rusteloze dichter opgescheept met een weifelachtige natuur. Talrijk zijn de brieven waarin hij zijn vrienden en vriendinnen opzadelt met twijfels ergens te blijven of weer op reis te gaan, of zich misschien elders te vestigen. 'In Holland iets vinden lijkt wel uitgesloten,' schrijft hij vriend en diplomaat Terborgh. 'Misschien is naar C[entraal] Amerika gaan een wanhoopsplan, naar Indië ook. Maar blijft mij veel

anders over. [...] Je eilandplan is prachtig en heeft mij vaak aangelokt.' (Terborgh 1984: 34-35)

Zijn fascinatie voor eilanden is een van de *idées fixes* waarop hij zijn geluksverlangen projecteerde. Een onaf verhaal heet 'Het gelukzalige eiland'. Waar op aarde bevindt zich dat eiland? 'Het ligt op 390° WL op onberekenbare ZB in den volmaakt verleden tijd' (Slauerhoff 1984: 16). Uit Europa wegtrekken en op een tropisch eiland met een primitieve beschaving gaan wonen – Slauerhoff heeft er vaak over gemijmerd, onder anderen met de al even romantisch angehauchte collega-arts en studievriend Hans Feriz. Hun gedeelde lievelingsboek was *Van Zanten's gelukkige tijd* (1906) van de Deen Laurids Bruun, dat een zelfde verlangen verwezenlijkt ziet. Slauerhoffs Fernweh vindt echter geen verwezenlijking in een ideale woonplek op aarde, niet in het Verboden Rijk van China, niet op een paradijselijk eiland in de Stille Zuidzee. Hij weet dat zo'n plek niet bestaat, hooguit in de verbeelding, het best op die schaarse momenten waarop een gedicht ontstaat. 'Waarom vlucht een mensch eigenlijk, wel wetend dat er niet te vluchten valt? dat hij altijd even dicht bij zich zelf is?' vroeg Slauerhoff zich in 1929 af. 'De vlucht om de vlucht, l'art pour l'art. Een strijd met God... De planeten bewegen om de zon, die zelf reeds beweegt. Door het vaste stelsel vliegen kometen, waarvan sommige ook vaste banen hebben, maar enkele één maal komen en dan verder hun hyperbool volgen om nooit meer terug te keeren. Zoover brengt een mensch het nooit. Hoogstens tot een wijde baan. Dat is het vonnis. Naar het einde der wereld kan hij niet vluchten; want de wereld heeft geen eind.' **[xxii]**

Aan het eind van zijn leven zag hij de onmogelijkheid en vooral de ontworteling van het zelf beleden zwerverbestaan in. 'Men moet toch ergens wonen?' klinkt het bijna vertwijfeld. En 'dat zwerven is op den duur geen bestaan,' bekende hij in zijn laatste levensjaar aan arts-collega en vriend Hessels (Krijger 2003: 175).

Slauerhoffs ideale woonplaats zat in zijn hoofd. In zijn poëzie vond hij de juiste rustplaats voor zijn onrustige geest en in zijn poëzie kon hij zich ten volle uiten, naar het verleden reizen en tenminste dromen van een ideale woonplaats op aarde.

13.2 'Zwanezang'. *De relatie tussen dichter en gedicht*

In het gedicht 'Zwanezang', dat dateert van 1928, gaat het om de tragiek van de gedoemde dichter. Het zegt iets over de relatie tussen hem en zijn verzen, hij

moet ze loslaten en dat doet pijn. Scheppen gaat van au, zeker voor een gedoemde dichter, die er met zijn eigen leven voor betaalt. Maar zijn scheppingen loslaten is al net zo'n pijnlijk proces. De verzen zijn anderen, en wel de lezers (in het bijzonder mooie jonge meisjes), tot genot. Maar ze hebben, nu ze losgezongen zijn van hun maker, geen oog meer voor hem, die onbereikbaar ver en diep is weggezaakt. En dat is een bittere ervaring.

13.2.1 *Dichter en verzen gaan uiteen*

In 'Zwanenzang' (Vg 287)[**xxiii**] zien we opnieuw een dichter in de hoofdrol. Hij bezint zich op het lot van de gedichten die hij schreef. Zijn blik is retrospectief. Dat begint al met de titel. De lezer krijgt hier het laatste gedicht van een dichter voorgeschoteld vóór hij zal sterven, want naar de traditie is de zwaan een zinnebeeld van de poëzie (o.a. Droulers 1949: 51) en zingt hij een lied voordat hij sterft. De Vries (1984: 451) benadrukt in zijn symbolenwoordenboek het tragische, melancholische, zelfopofferende aspect van de zwanenzang. Droulers (ib.) voegt er nog aan toe, dat de stilte, die kenmerkend is voor deze vogels, lijkt te verwijzen naar dichters die zich graag in eenzaamheid terugtrekken. Dresden legt in zijn studie over het symbolisme een verbinding tussen de zwaan in een gedicht van Mallarmé en de dichter. Dat dier is het symbool 'van de Dichter en nog beter van het Dichterschap dat het Absolute zou moeten uitbeelden maar daartoe niet in staat is en in een soort ballingschap verkeert' (Dresden 1980: 116). Dit zwaanbeeld is hier wel zeer van toepassing.

De vraagvorm van de eerste strofe versterkt het gevoel dat het al heel lang geleden is dat de dichter verzen schreef. Het was de tijd dat hij nog in dromen geloofde en dat hij een dichter was. Naast de betekenis dat de verzen als voedsel dienen voor de meisjes, is er de suggestie van gepersonifieerde verzen. Immers, jonge meisjes lagen zich in het gras met die verzen te 'verzadigen'. Die zin is erotisch geladen. De vruchtbaarheidsymboliek wordt in de rest van het gedicht doorgezet. De meisjes lagen als het ware met de dichter zelf in het gras. De verzen vormden een zeer menselijke brug tussen de meisjes en de dichter.

Nu is de dichter teleurgesteld omdat hij oud en eenzaam is en terugverlangt naar de tijd dat hij in vervoering verzen schreef. Hij zou nu wel wat van de liefde die hij in de verzen stopte willen terugzien. De vervoering of extase, die vroeger nog een gelukzalige stemming was, maar waar de dichter ten slotte aan te gronde ging, is in de verzen gaan zitten. Alsof hij zijn levensadem afstond aan zijn verzen, konden die verder een eigen leven, los van hun maker, gaan leven. Het maken van die

gedichten putte hem zo uit, dat daarvoor in de plaats een gevoel van onlust, onvermogen en desillusie kwam, meent Rudy Cornets de Groot (1970: 28).

De gedichten zijn nu net zo ver weg als de engelen, 'ijl en ver', onbereikbaar voor deze dichter, die behoort tot 't gebannen ras', waarmee natuurlijk het soort van de poètes maudits is bedoeld. De implicatie is dat de verzen, immers van een 'volmaakte schoonheid', een mooiere plek opzoeken dan het gezelschap van het gebannen ras, dat immers enkel onaantrekkelijke kenmerken heeft ('eenzaam', 'verminderd', '[on]geboren', 'verwoest[end]', onaanzienlijk). Voortaan dienen de verzen 'den goden tot genot', daar voelen ze zich 'gelukzalig'. En ondankbaar zijn ze ook nog, want ze 'zien ons niet aan'.

Het lijkt of Slauerhoff twee vergelijkingen trekt. Enerzijds benadrukt hij het verschil tussen de eenzame, oude dichter en de jonge lezeressen. Dat is een verschil in getal (één tegenover meer) en in tijd (oud tegenover jong). Anderzijds werkt hij in dit gedicht de tegenstelling uit tussen de gedoemde dichters en hun verzen. De dichters blijven op aarde en sterven eenzaam en onaanzienlijk. Hun verzen bereiken dank zij hun volmaakte schoonheid de onsterfelijkheid en verdienen hun plaats in hemelse sferen, ver van hun makers. Dat is dus een tegenstelling in gemoedstoestand (geluk tegenover ongeluk) en in ruimte (ver en ijl tegenover de zwaarte van de gebannen dichter, hier op aarde, bijna dood en in de grond).

13.2.2 Intertekstuele verbanden van 'Zwanezang'

Mijns inziens is het onmogelijk Slauerhoffs 'Zwanezang' niet te betrekken op Baudelaires 'L'Albatros' en 'Le Cygne' en Mallarmé's 'Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui'. In 'L'Albatros' gaat het om de duikeling van de grootste zwerfvogel ter wereld. Hij is door de bemanning van een schip geschoten en gevangen, en het manke beest wordt vervolgens bespot, waarmee een beeld wordt opgeroepen van de eveneens (door de maatschappij) bespote poète maudit. Baudelaire greep voor zijn stof trouwens weer terug op Coleridges *The Rime of the Ancient Mariner*, waarin de zeeman vervloekt wordt, omdat hij een albatros, die de bemanning en het schip uit hun benarde situatie heeft gered, neerschiet. Ook in het Slauerhoffs versie van 'L'Albatros' (Vg 387) ziet de ten dode opgeschreven dichter zich, nu dus niet in de figuur van een zwaan maar van een albatros, letterlijk aan de grond gehouden, maar zijn gevleugelde woorden bevinden zich nog in het domein van de hemelsferen, zo is de suggestie van Baudelaires gedicht. In 'Le Cygne' komt de ik een zwaan tegen die uit de dierentuin is ontsnapt, met

z'n witte vleugels over de stoffige straten van Parijs sleept en tevergeefs om water smeekt (de droge bron als beeld voor de opgedroogde inspiratie). De zwaan in dit gedicht staat voor de gebannen dichter (Baudelaire droeg het gedicht op aan Victor Hugo, die zich in ballingschap op het eiland Guernsey had teruggetrokken). Het zielige, mythische beest ziet vol verwijt, omdat hij niet meer vliegen kan, op naar de ironisch en wreed blauwe hemel, 'comme s'il adressait des reproches à Dieu!' (Baudelaire 1995: 290). De ik denkt ten slotte 'À quiconque a perdu ce qui ne se trouve / Jamais, jamais!' (ib.) Wat verloren ging, komt nooit meer terug.

Mallarmé voert in het gedicht 'Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui' ook een zwaan ten tonele. Maar deze sterft in het ijs van een bevriezend meer. Vertaler Paul Claes merkt op: 'Gezien de oude symboliek van de dichter als zwaan (Pindarus, Plato, Horatius) en de romantische opvattingen over de onmaatschappelijkheid van de dichter heeft men dit sonnet meestal gelezen als de beschrijving van de in hogere sferen thuis horende dichter en de vijandige banaliteit van het aardse bestaan (vgl. Baudelaires 'L'Albatros' en 'Le Cygne'). Zulke lezing is wat eenzijdig. Centraal staat hier het gevoel van gespletenheid tussen verlangen en werkelijkheid, dat opgeheven wordt in een bijna stoïcijnse levensverachting en gesublimeerd ik-bewustzijn.' (Mallarmé 1986: 73-74). Diezelfde gespletenheid tussen verlangen en werkelijkheid is het onderwerp van Slauerhoffs 'Zwanezang'.

Wiel Kusters ging nog verder in zijn interpretatie van Mallarmé's gedicht en dat brengt ons dichterbij de betekenis van Slauerhoffs vers. Hij ziet het gedicht als de evocatie van een échec: de zwaan heeft verzuimd over het leven te zingen en is nu veroordeeld tot een eindeloos sterven. 'Wie in de zwaan de dichter herkent die zich uit het leven los heeft proberen te zingen (of één die dat te weinig getracht heeft en nu opgegeven heeft), ziet ook de parallel tussen het ijs en de poëzie: wat aan het leven onttrokken wordt, raakt in de poëzie onherroepelijk "in bevroren staat". Dat is het ontoereikende van poëzie maar het levert gedichten op die schitteren "als een zwaan in het ijs"' (gecteerd naar Elshout 1996: 107-108). Naar Slauerhoffs 'Zwanezang' vertaald zou dat betekenen dat de vervoering die de dichter in zijn gedichten stopte, ten koste van hem zelf ging. Hij betaalde ermee met zijn leven. Maar zijn gedichten raakten erdoor in volmaakte schoonheid en verkeren alleen nog in hogere sferen, ijl en ver, de goden tot genot. Bij Mallarmé maakt de dichter het leven tot ijs bevroren poëzie, eeuwig

onveranderlijk, maar evenzeer los van de in ballingschap verkerende dichter. De poëzie komt dus in plaats van de dichter. Bij Slauerhoffs dichter wordt het leven ten koste van hemzelf omgezet in poëzie, die, eenmaal gemaakt, vervliegt en het gezelschap van anderen zoekt. De poëzie vervangt de dichter niet maar er is geen zichtbare verbinding meer tussen hen.

Ik dacht bij de regels 'Ook de engelen die ijl en ver bestaan / Zijn onbereikbaar voor 't gebannen ras' ook aan Hölderlins engelen, die, volgens Rodenko (1977: 570) symbolen zijn 'voor de dichtersgeziene mogelijkheid van een gaver, vollediger leven'. De dichter kan alleen nog dromen van genieën en engelen in het besef zelf te laat te zijn geboren, zoals in 'Brot und Wein': 'Aber Freund! wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter, / Aber über dem Haupt droben in anderer Welt' (Hölderlin 1988: 218). Zij trekken zich niets meer aan van de stervelingen beneden.

Van Wessem (1940: 44-45) legt verband met Rilke. Hij zegt dat de tweede strofe 'bijna woordelijk, van Rilke (Buch der Bilder: Von den Mädchen) afkomstig' kon zijn **[xxiv]**. Ook Cornets de Groot (1981: 73) is op het spoor van identieke symbolen in 'Zwanenzang' en Rilkes werk (meisjes, engelen). Ikzelf zie duidelijke overeenkomsten tussen dit gedicht en enkele passages uit Rilkes roman *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), zoals deze:

Meisjes uit mijn land. O mocht de mooiste van jullie op een zomernamiddag in de bibliotheek met zijn gedempte licht het kleine boek vinden, dat Jan des Tourennes in 1556 heeft gedrukt. Mocht ze de koelte uitstralende, gladde band meenemen naar buiten de zoemende boomgaard in [...]. Misschien halen jullie hem ['een oudere man die in zijn jeugd op reis is geweest en al lang voor zonderling doorgaat'] over te vertellen. Misschien is zij in jullie midden, die hem kan vermurwen de oude reisdagboeken te voorschijn te halen, wie kan het weten? Dezelfde, die hem op een dag de mededeling weet te ontlokken dat ons enkele fragmenten van Sappho's gedichten zijn overgeleverd, en die niet rust voor zij weet wat bijna een geheim is: dat deze teruggetrokken levende man er eens van hield om bij tijd en wijle zijn vrije tijd aan de vertaling van deze brokstukken te besteden. Hij moet toegeven dat hij er lang niet meer aan heeft gedacht, en wat er is, verzekert hij, is niet waard om er een woord aan te wijden. Maar nu heeft hij er toch plezier in om in het bijzijn van deze argeloze vriendinnen, als ze daar erg op aandringen, een strofe voor te dragen [...]. (Rilke 1981: 131/132; meer overeenkomsten op 76/78 en 118/119)

Meisjes, een oude dichter die op hun verzoek erotische poëzie, die hij vroeger heeft vertaald, voorleest in de boomgaard. Hij was het allemaal vergeten, maar bij de hernieuwde kennismaking komt het plezier van vroeger terug. Deze passage lijkt voor Slauerhoff de voedingsbodem te hebben gelegd voor 'Zwanezang'. Wat hij er zelf nog aan toevoegde was de uitwerking van de gedachte dat verzen en dichter uit elkaar zijn gegroeid en onbereikbaar voor elkaar zijn geworden. Hierbij moet hij ongetwijfeld aan de genoemde gedichten van Baudelaire en Mallarmé gedacht hebben.

13.2.3 'Zwanezang' en 'Ballade'

Er is een gedicht, 'Ballade' (Vg 214/5), dat Slauerhoff al vier jaar eerder had gepubliceerd[xxv], waarin een viertal dichters wordt gehuldigd: Villon, Rimbaud, Verlaine en de thans vrijwel vergeten Maurice du Plessys, 'allen behorend / In 't heilloos gilde der Poètes Maudits'. De dichter die in dit vers aan het woord is, maar in de derde persoon wordt opgevoerd, vraagt om vergiffenis als hij hen om hulp roept, 'Terwijl zijn leven zinkt, zijn zingen faalt'. Als 'troost' voor zijn naderend einde en zijn stukkende dichterstem ziet hij het nog grotere lijden van de genoemde dichters. De band met de voorgangers ervaart hij door het besef getroffen te zijn door een zelfde levenslot, dat alleen maar in rampen voorziet. De zesde, laatste strofe is een vermaning aan wie ditzelfde lot lijkt beschoren, om het toch vooral te ontlopen:

Weet, gij die in hun geest nog moet verschijnen,
Voor ramp te zijn geboren. Neem dit lot
Niet op u! Breekt de lier! Weet te verdwijnen.
Maakt uw bestaan dat nergens hoort, weer vlot,
Stroomafwaarts drijvend met de goede Lethe.
Geen lied meer. Geeft gehoor aan haar refrein.
Over uw leven spoelt de vloed. Vergeten
Zult ge eer dan echo's van nachtrengens zijn.

Het is dezelfde vermaning waarmee Slauerhoff zijn bundel *Serenade* in april 1930 opende, en waarin hij zich tot zijn 'erfgenaam' richtte: 'schuw het leeg gezelschap van [...] dichters'. Hun begoocheling bestaat hierin: 'zij schermen / Met woorden, zij bewijzen: vogelzwermen / Zijn schooner dan een landgoed of een kroon.' (Vg 235) En de bundel liet hij eindigen met het vers over de afgestompte, verstokte dronkaard die eens dichter was maar zijn lier aan de wilgen heeft gehangen ('Het einde', Vg 291).

Dichter te zijn, of beter: als dichter te zijn geboren, houdt in voor rampspoed in de wieg gelegd te zijn. Baudelaire laat in zijn openingsgedicht 'Bénédiction' van *Les Fleurs du mal* de moeder van een dichter haar lot vervloeken: dat van alle vrouwen nu juist zij 'un monstre rabougri' moest baren, 'cette dérision', 'l'instrument maudit'. Volgens de romantische conventie is de dichter enerzijds een soort godenkind met een heilige taak, maar anderzijds een verstotene, een paria. De roeping van de dichter is tegelijk zijn zegen en zijn vloek: 'Je sais que la douleur est la noblesse unique' (Baudelaire 1995: 14-19, 446-447). Dat Slauerhoff zich dit idioom van de gedoemde dichter zo eigen had gemaakt, laten niet alleen zijn verzen zien maar ook zijn kritieken en essays. Waar Baudelaire spreekt van 'la douleur est la noblesse unique' als kenmerkend voor de gedoemde dichter, karakteriseert Slauerhoff hem als een paria die tevens uitverkorene is, van ellende edel (Slauerhoff 1925a: 159).

De eerste overeenkomst tussen 'Ballade' en 'Zwanezang' die opvalt, is dat de dichters in beide gedichten geen gedichten meer schrijven en allebei oud zijn. De tweede is de verwijzing naar het gedoemde ras der poètes maudits, waartoe beiden behoren. Uit beide verzen spreekt voorts de overtuiging dat dichters van het gebannen ras geboren zijn voor rampspoed. Wie kan, bekere zich op tijd en kieze een ander vak. Niet alleen in verzen, maar ook in bijvoorbeeld een opiniërend stuk over de positie van de Nederlandse auteur liet hij zich op dezelfde wijze uit: 'Velen [in Nederland] beschouwen de letterkunde ook als iets inferieurs, waarmee men zich niet serieus kan bezighouden. [...] De grond hiervoor ligt in een ad absurdum gevoerd utiliteitsbeginsel. Geen tijd en geen geld voor iets dat niet direct nuttig of aangenaam is. [...] Op de bureaux voor adviezen voor beroepskeuze staat nog niet met vette letters: "Wordt nooit auteur." Dit hoeft ook niet. De maatschappelijke omstandigheden zijn wel zoo, dat alleen de waarlijk geroepenen de ondankbare taak volbrengen, meestal met schade voor hun maatschappelijke persoonlijkheid, en dan nog maar zelden bereikend datgene, waarvoor hun gaven hen schenen voor te bestemmen.' (NAC, 17 juli 1931)

Een ondankbare taak dus, die de positie van de auteur in de maatschappij niet ten goede komt, en het potentieel aanwezige literaire talent vaak, voor het tot wasdom en succes geraakt, de das om doet. Wie toch voor een dergelijke 'loopbaan' kiest, moet wel door iets anders gedreven worden dan door literaire ambitie of maatschappelijke status. Het is opvallend hoezeer in de laatste vier gedichten van de bundel *Serenade* [xxvi] de dichters van het gebannen ras

ronddolen. In 'De argeloozen' (Vg 253-255) bijvoorbeeld onttrekken zij (de genoemde argeloozen) zich aan alles, niet uit ontrouw of kwaadwillendheid, maar omdat ze steeds naar nieuwe verten worden getrokken. Ze willen het leven en de natuur op hun veranderingen betrappen, willen eigenlijk in de directe beleving van de sensatie der natuurkrachten helemaal één worden met die natuur. De argeloozen voelen niets voor een sedentair bestaan, dat er tenslotte alleen op gericht is via het voortbrengen van nageslacht het sterven te verzachten. Ook hier, net als ten aanzien van de rusteloozen in de slotstrofe van 'Hölderlin' (Vg 899-901), de argelooze lammeren in de laatste regels van 'Dorp aan zee' (Vg 819-821) of de Chinese verbannen dichter Po Tsju I in 'De oude' (Vg 515), manifesteert zich het gevoel van de poète maudit verspreid over de aarde te leven en de lotgenoten op onbereikbare afstand te weten. Hun lot is niet te delen, moet in eenzaamheid gedragen worden. Alleen hun poëzie kan hen verbinden.

13.2.4 'Zwanezang' en 'Het eind van het lied'

Cornets de Groot (1981: 76) droeg een plausibele oplossing aan voor het probleem waar 'Zwanezang' de lezer mee opzadelt, namelijk de vraag van de auteursintentie. Wat is de strekking van dit gedicht? Volgens hem bevat het verhaal 'Het eind van het lied' de sleutel tot een verklaring. Dat verhaal, dat alleen al door zijn titel aan 'Zwanezang' doet denken, voltooide Slauerhoff volgens Lekkerkerker in ieder geval vóór 13 september 1928 (Slauerhoff 1991: 143), in hetzelfde jaar dus als waarin 'Zwanezang' is geschreven.

'Het eind van het lied', dat ik al in hoofdstuk 8.6 in verband met Rilkes *Sonette an Orpheus* besprak, speelt met de mythe van Orpheus en Eurydice. De hoofdpersoon, een Russische officier, vindt het begeerde meisje na een lange speurtocht ten slotte in het 'klooster der halve verlossing'. Zijn enige kans op vereniging met haar is op zoek te gaan naar het eind van het lied, dat haar zal bevrijden. Hij belooft dat als zij door wil stijgen naar het licht, hij haar zal laten ontkomen en zelf zal blijven in haar plaats, maar dat als zij op aarde wil terugkeren en voor anderen wil zijn, hij haar verlossing zal verijdelen. In het eerste geval dus: de dichter in de onderwereld, het lied in het licht. Dat is precies de situatie als in 'Zwanezang', aldus Cornets de Groot (1981: 78).

Er zijn inderdaad opvallende overeenkomsten tussen verhaal en gedicht. In beide projecteert de mannelijke figuur zijn verlangen wisselend op een vrouw (de vrouw in het klooster / meisjes in het gras) en op het lied (gedicht, de poëzie). En in beide tekent zich steeds sterker de verwijdering tussen die twee af: de

man/dichter in de onderwereld tegenover de vrouw/poëzie in de hemel (het licht, bij de goden).

13.2.5 *Poëtische en intertekstuele zelfpositionering van de dichter*

Expliciet. Samenvattend kun je zeggen dat Slauerhoff in dit gedicht de poëtica van de poète maudit uitwerkt. Hij wil tot uitdrukking brengen hoe tragisch het lot is van een gedoemde dichter, zoals hij. Immers de gedichten die hij in het verleden met veel liefde maakte, zijn een eigen leven gaan leiden, eerst de meisjes en later de goden tot genot. Hij mist ze en zou graag wat van hen terug verwachten. Het is een beeld voor het heimwee naar de idyllische tijd waarin hij ze maakte, hij geloofde nog in dromen en genoot van het idee dat jonge meisjes ermee wegliepen. Die tijd staat diametraal tegenover het nu. De dichter is oud en zwak, eenzaam, waarschijnlijk dicht hij ook niet meer. Het is zo lang geleden dat hij het zich niet eens meer goed herinneren kan. In ieder geval symboliseert hij met deze zwanenzang het einde van zijn dichterschap. In dit opzicht nadert het de betekenis van 'Woninglooze', waarin angst voor de tanende scheppingskracht klonk. Verder voelt hij zich een zoon van 't gebannen ras', en daardoor een onaanzienlijke. Naast het poëtische thema van de poète maudit snijdt Slauerhoff in 'Zwanenzang' nog een ander poëtisch thema aan: dat van de relatie tussen dichter en zijn gedichten. Eenmaal gemaakt zijn ze van hem losgezongen en niet meer van hem maar van de lezer, ook na zijn dood. Dat is geen rationele constatering maar een pijnlijk gevoeld gemis. Zijn verzen zijn onsterfelijk, hijzelf niet.

Ik zei al dat 'Zwanenzang' met drie andere gedichten over gedoemde dichters de bundel *Serenade* besluit. Het gedicht 'Spleen', die typische poète-mauditterm, waaraan vooral Baudelaire in zijn afdeling 'Spleen et idéal' van *Les Fleurs du mal* inhoud heeft gegeven, volgt op 'Zwanenzang' en heeft als laatste regel: 'Blijf ik onsterfelijk, steeds stikkende?' Dit helpt ons misschien bij de interpretatie van gedicht en titel. Met behulp van die regel, waarin het tweestrijdige karakter van de 'ik' wordt samengevat, kun je nu misschien 'Zwanenzang' opvatten als de verbeelding van een lang uitgesmeerd sterfproces ('steeds stikkende') in het licht van een onsterfelijk bestaan (postuum als dichter[snaam]?). Opnieuw schiet mij Mallarmé's zwaangedicht te binnen waarin het dier langzaam bevriezend aan zijn eind komt. Of is de gruwelijke betekenis van 'Blijf ik onsterfelijk, steeds stikkende?' dat het sterven/stikken nooit ophoudt en de dood de stervende nooit verlossen? Het is niet vergezocht hierbij te denken aan het feit dat Slauerhoff zijn

leven lang een astmaleider was en lange tijd tbc heeft gehad (waaraan hij ook is gestorven). Van kinds af aan kende hij al het angstige gevoel in ademnood te verkeren. **[xxvii]**

Impliciet. Resteert de discrepantie, de paradox tussen inhoud en vorm: de inhoud van het gedicht die wijst op het niet meer dichten, en de vorm waarin dat is gegoten, namelijk een gedicht. Met andere woorden: de dichter beweert dat hij niet meer dicht en deelt dat mee in de vorm van een gedicht. Met recht dus een zwanenzang. Hierna zal de dichter wel niets meer produceren, zal de lezer denken.

13.2.6 'Annonce', een voetnoot bij 'Zwanenzang'

In 'Zwanenzang' vroeg de dichter aan zijn oude verzen een beetje compassie met hem te hebben en hem iets van de liefde terug te geven waarmee hij ze had geschreven. Althans, zo las ik het uiteindelijk. Maar mijn eerste lezing - en zo zal het de meeste lezers aanvankelijk zijn vergaan - was anders, namelijk dat de dichter zich niet tot zijn eigen gedichten richt maar tot de meisjes die zich er vroeger mee in het hoge gras lagen te verzadigen. Die interpretatie wint aan sterkte als we 'Annonce' (Vg 256) **[xxviii]** lezen. In eerste instantie lijkt het alsof het gedicht zélf spreekt, en de reine jonkvrouwen aanspoort eens aardig te zijn voor zijn maker, de dichter. Maar de laatste regel laat geen twijfel, de 'ik' is niet dit vers maar de dichter zelf. 'mij' in de eerste regel moet dus metonymisch voor 'mijn gedichten' gelezen worden.

De boodschap, die het gedicht namens z'n titel zegt te zijn, klinkt zelfverzekerd. De dichter is nogal overtuigd van de ontroerende en zinnelijke potentie van zijn verzen. En hij wijst de jonge dames op het feit dat hij zo veel liefde in zijn verzen goot. Kan dat niet eens andersom? Streel zijn zinnen eens, schrijf een brief of spreek een rendezvous met hem af. Voor wat, hoort wat. En wees niet bang voor de gevolgen van zo'n amoureuze ontmoeting. De enige die er zwanger van raakt, is de dichter zelf: hij loopt het risico een gedicht ter wereld te brengen.

Hoewel de toon van 'Annonce' heel wat luchtiger is, bijna schalks zelfs, is de teneur bijna die van 'Zwanenzang'. De dichter verlangt wat terug voor het werk dat hij stak in zijn gedichten, waarmee anderen zich immers vermaakten. In 'Zwanenzang' verlangde hij die liefde terug van de verzen, die zich inmiddels een eigen bestaan, los van de dichter, hadden verworven (vgl. de laatste regels van 'El cantor va por el mundo' [Vg 640] en 'Het einde' [291], waar eenzelfde

onthechting tussen de dichter en zijn verzen wordt beleden). In 'Annonce' wil hij de liefde terug van de reine jonkvrouwen. Ook hier maakte het dichten hem zwakker. Ook hier treft de beeldspraak van conceptie, zwangerschap en geboorte met betrekking tot het dichtwerk.

13.3 'Des dichters foltering neemt nooit een keer'. *Dichten is dwangarbeid*

In 'De dwangarbeiders' (Vg 803/4) vergelijkt Slauerhoff het lot van koelies met dat van dichters. Het levert een dubbelzinnige verhouding tot het dichterschap op. Dichten is dwangarbeid. Het is loodzwaar werk, maar het ritme verschaft verlichting en werkt als een motor in het ontstaansproces van een gedicht. De dichter heeft een intermediaire functie: hij is de *trait d'union* tussen stilte en geluid. Maar de genade waarmee de gedoemde dichter is uitgerust, is in de praktijk een doem, een strop om zijn hals, een weinig benijdenswaardig lot dus. En dat lot moet hij uitzingen tot zijn dood: 'des dichters foltering neemt nooit een keer'. Zelf is hij tot niet meer in staat dan de hem gegeven woorden ritme te verlenen.

13.3.1 *Het maatgezag der koelies. Biografische achtergrond* [xxix]

'Niets is zoo troosteloos als het ontwaken uit de tropische middagslaap. [...] 's Middags ratelt de arbeid, laat de zon den halfbewustelooze een felle smaad in de oogen, in de ooren. Langzaam ontkruipt hij 't heete bed en tracht zich te koelen in de broeiende badkamer. Dan hoort hij 't maatgezag der koelies, maleiers, laskaren [xxx], mantsjoe-Chineezers, het gevloek der voorlui, en smacht naar een stille plek: midden in 't bosch of op zee' (Slauerhoff 1957: 19).

Deze passage noteerde Slauerhoff op 2 of 3 februari 1927 in zijn dagboek. Hij lag - als scheepsarts verbonden aan de Java-China-Japan-lijn - met het schip de *Tjimanoeek* in een van de havens van de Nederlands Indische archipel. De maatschappij vervoerde onder meer in China geronselde contractarbeiders, koelies in het toenmalige taalgebruik, voor de suiker-, tabak-, thee- en rubberplantages en tinwinning in Nederlands Indië. De vijftien boten van die lijn werden dan ook wel koelieboten genoemd. Op het tussendek was plaats voor 1400 tot 2000 koelies. De bemanning was voor het grootste deel Chinees. Volgens Zwaap (1990: 17) droegen de westerse officieren een revolver. Voor vertrek uit Hong Kong werden de koelies gekeurd door een arts. Ook door Slauerhoff. Heel zorgvuldig ging dat niet, zoals blijkt uit Slauerhoffs beschrijving in het verhaal 'Such is life in China': 'Die klaploper! En dat wil nog dokter heten. Hij is geen dokter, nog minder dan een scheepsarts, een veearts, bedoel ik, want koelies

keuren is nog minder dan koeien van mond- en klauwzeer afhelfen. Even in de lies tasten: klieren? nee. De wang aaien, wat langer bij een meid: koorts? nee. De oogleden optillen: trachoom? nee. All right, weer een halve dollar in [...] zijn zak' (Slauerhoff 2003: 124).

Ondanks de keuringen stierven er onderweg regelmatig koelies. Voor hen stonden loden kisten op het dek, omdat de overledenen geen zeemansgraf mochten krijgen, de Chinezen wilden in hun geboorteland begraven worden. Slauerhoff trok zich het lot van de koelies aan. Op 21 mei 1927 bood hij zijn vriend Arthur Lehning, die hem had geholpen bij het uitgeven van zijn debuutbundel *Archipel* (1923), aan om voor diens nieuwe tijdschrift i 10 een artikel over de Chinese slavenhandel te schrijven (Slauerhoff 1955: 44-45). Het kwam er niet van.

Ook op andere plaatsen in zijn dagboek figureren koelies, soms op een wijze die hen aan de dichters bindt. Eind februari 1927 bevindt hij zich in de Portugese minikolonie Macao, ingeklemd tussen de Chinese Zee en het vasteland van China. Door koelies is hij, waarschijnlijk per riksja, naar de Grot van Camões gebracht. Hierin bevindt zich een buste van de grote Portugese dichter. Op stenen platen eromheen staan gedichten van onder anderen Tasso en Quevedo ter ere van de schrijver van de *Lusiaden*. Slauerhoff neemt de tijd om de gedichten over te pennen. Terug op het schip noteert hij: 'Bij het copieeren [...] blijven de koelies zitten, spreken alleen zachter, de eene die aan het slot van het vers te slapen ligt als een grof vignet [zijn lichaam bedekt blijkbaar de laatste regels] wordt niet wakker' (Slauerhoff 1957: 21).

Mogelijk uit die tijd dateert het gedicht 'De dwangarbeiders', dat Slauerhoff in januari 1934 in *Forum* publiceerde maar nooit bundelde. Het woordgebruik van het gedicht komt soms opvallend dicht bij de hierboven aangehaalde dagboekpassages uit begin 1927. Maar aannemelijker lijkt het dat het althans zijn definitieve vorm pas in 1933-1934 kreeg. Want vergelijking van andere woorden met passages uit de roman *Het leven op aarde* geeft eveneens opmerkelijke overeenkomsten. In de hieronder volgende analyse geef ik daar een paar voorbeelden van. Bovendien verscheen een fragment uit die roman (geschreven in 1933-1934), nota bene onder dezelfde titel als het gedicht, in hetzelfde *Forum*-nummer als waarin het gedicht 'De dwangarbeiders' verscheen.

13.3.2 *Dichters zijn koelies*

Bij aanvang van het gedicht zien we werkende koelies in een Chinese haven die, ondanks de hitte van de zomerzon en de last van hun vracht, een 'zang' aanheffen. En het is geen klaagzang in overdrachtelijke betekenis: hetzelfde liedje, het bekende refrein, hetzelfde deuntje, dat overal, van Sjanghai tot Kanton, opklinkt. Het lijkt meer op werklied. Zoals de *chainsongs* die Amerikaanse gevangenen, vastgeketend aan elkaars enkels, zongen op de maat van het slaan van hun houwelen in de rotsige bodem. Of de *shanty's* die de matrozen zongen om het saaie werk wat kleur te geven. Fraai klinkt het gezang der koelies in ieder geval niet, het lijkt meer op 'kermen'. De Ierse marconist Cameron, hoofdpersoon van *Het leven op aarde*, verbaast zich over hun klaagzang: 'Nergens heb ik op deze wijze de arbeid horen begeleiden. [...] Wonderlijk genoeg deed het ritmisch gekerm van hen die zwaar torsten en zwoegden, denken aan een in mineur gestemde krekkelzang[**xxxi**] als een begeleiding van de genadeloos mensen vermalende stad aan de overkant' (Slauerhoff 1991a: 28).

Slauerhoff gebruikt allerlei poëtische middelen om de verwantschap tussen dichters en koelies te onderstrepen. Zo rijmt 'zang' in regel 4 veelbetekenend op 'dwang' uit de titel. Die twee, zang en dwang, zijn dus meteen al onlosmakelijk verbonden. Zangterminologie wordt op de koelies toegepast: ze zijn 'maatvast' en doen de laadstok 'deinen', dat behalve aan doorbuigende planken ook aan het heen en weer schommelen op muziek doet denken. In *Het leven op aarde* wordt deze scène van heen en weer lopende koelies heel nauwkeurig omschreven: 'Sommigen liepen in paren aan een diep gebogen, in het midden bijna geknakte bamboe de last, een kist, zak of machinedeel, te zeulen. [...] [Het hoofd van een koelie] leek op de kop van een kameel, waarin ook niets is dan een uitdrukking van gelaten lastdragen en een staren over een ledige vlakte waar geen eind aan komt. De andere drager maakte ook geen beweging van begeerte. Zij waren samen immers één lastdier, voor- en achterpoten van een lastwerktuig. Samen strompelden zij voort, voet voor voet, samen hielden zij de beurtzang van het gekerm aan en het op- en neerzweepen van de laadstok deed de toonhoogte rijzen en dalen' (id.: 28, 29). Het ritme waarop ze werken verlicht hun arbeid. De beeldspraak is onverminderd toepasbaar op het lied: *maatvast, deinen, rythme, zweven door de lucht, licht...* (de lichtheid en het zweven worden geaccentueerd door de drie puntjes). Niettemin leven ze als (roof)dieren, ze werken, eten ('verslindend') en slapen, 'zwaar in zwijm'. Uiteraard zijn de koelies volledig uitgeput door de moordende slavenarbeid.

13.3.3 *Dichters zijn geen koelies*

Dan neemt de camera een ander standpunt in. We maken kennis met 'de ijdele dichters / In 't koele theehuis'. De dichters verrichten geen loodzware arbeid, integendeel, ze zitten daar maar een beetje te niksen, met zich zelf ingenomen. Mogelijk doelde Slauerhoff met een 'theehuis' op een bordeel, want in Japan zijn theehuizen tevens bordelen. In een voorontwerp voor de Chinese roman *Het leven op aarde* schreef Slauerhoff: 'De oudste zuster werd prostituee. voor twee dollar per maand werkte zij in een theehuis' (Blok en Lekkerkerker 1985: 159). Als het theehuis inderdaad een bordeel is, zou dat de opzettelijk misleidende tegenstelling tussen koelies en dichters, zoals die in de eerste helft van het gedicht wordt voorgesteld, nog versterken. De zich aan lusten overgeevende dichters tegenover de onder zware lasten zuchtende koelies. Maar meteen daarna wordt van de dichters gezegd dat ze tuk zijn op maat en rijm. Dat hadden we ook al gehoord over de koelies, die waren 'maatvast' en liepen, met een laadstok tussen hen in, in paren. Dat is een mooi beeld voor rijmparen, ze rijmen op elkaar, net als waarschijnlijk de liederen die ze zingen.

Dan volgt een dialoog, waarvan de sprekers overigens anoniem blijven, er wordt niets over hen gezegd. Des te meer over de koelies en de dichters. De eerste spreker meldt: hoe bitter is het leven hier op onze aarde, op deze ster. En hoe zoet is het leven van die bovenaardse dichters. Boven-aards, want die dichters verkeren hier op aarde in hogere sferen. Hun afkomst ligt op de Parnassus, de Helikon. Of misschien komen ze wel van een andere planeet! Of van een ander sterrenstelsel, het Zevengesternte. Het zijn Plejaden, met een allusie op de renaissancistische dichterskring rond Ronsard en Bellay. Maar dan trekt de tweede spreker de eerste terug op aarde: nee, 't gebeurt in één land, vlak bijeen. Theehuis en haven liggen dicht bij elkaar. De vervloekten zoeken elkaar op de vervloekte plaatsen op. Er is ten minste al een geografische overeenkomst tussen de twee groepen. Een overeenkomst op het niveau van ruimte.

Nu neemt het gedicht een merkwaardige wending. De eerste spreker repliceert op de tweede: als de koelies van hun werk terugkomen, dan zullen ze wel afgunstig zijn op die dichters, die daar maar in het theehuis zitten te niksen, en ze zullen hen uit woede ombrengen in hun kit. Een 'kit' is een kroeg, eventueel tevens bordeel, maar het kan ook een verkorting van 'opiumkit' zijn, volgens Van Dale een symbool van ledigheid, vandaar de 'ijdele dichters'. Hier wordt de tegenstelling tussen de twee weer aangescherpt: arbeid tegenover ledigheid, en

deugdelijk, 'fatsoenlijk' werk tegenover ontuchtige vrijetijdsbesteding.

De eerste spreker wil het verschil tussen dichters en koelies benadrukken, de tweede juist hun overeenkomst. Waarom zouden de koelies de dichters eigenlijk naar het leven staan? Blijkbaar zijn de koelies gepikeerd als ze na een lange dag beulen de ijdele dichters - *ijdel* in vierdubbele zin: leeg, krachteloos, zinloos en met zichzelf ingenomen -, waarschijnlijk languit lurkend aan een opiumpijp, met naast hen een gezelschapsdame, zien liggen in het theehuis. Maar is dat voldoende reden om hen te vermoorden? Nee, inderdaad, zegt de tweede spreker, de dichters worden niet door hen benijd. Ze worden nog niet eens benijd om de genade die hen in staat stelt te dichten, net zomin als de gehangenen benijd worden om het koord dat hun doodvonnis voltrekt. Met andere woorden: de genade van de dichters is dus slechts een schijnbaar positief lot, in werkelijkheid is het een 'foltering', die hun ten slotte noodlottig wordt en de keel dichtknijpt.

Het is wel een heel andere genade dan in het gewone taalgebruik wordt gehanteerd. Die is toch meestal positief van aard. Maar welke betekenis van 'genade' zou Slauerhoff hier bedoeld hebben? Geen goedertierenheid van God, evenmin vergevingsgezindheid. 'Het was een dwangarbeid en toch genade', zo omschrijft Slauerhoff in het gedicht 'Camoës' (*Vg* 906) het leven van de Portugese dichter van de *Lusiade*. Ook al is het negatief, de genade heeft op z'n minst de glans van iets gunstigs. Maar evenmin als je een terdoodveroordeelde benijdt om het middel waarmee hij gedood wordt (het koord), is men afgunstig op de dichter om de omgekeerde genade (de doem) van zijn lot. Het lijkt een verklaring van de paradox van het slechts schijnbaar positieve lot dat 's dichters genade is.

13.3.4 *Toch hetzelfde ambacht?*

Dan hervat de dichter zijn betoog. Hij dringt weer aan op de overeenkomsten. Vanuit het heelal bezien zijn de koelies en dichters gelijk. Het is een echo van Multatuli: 'Van de maan af gezien, zijn wij allen even groot' (*Idee* no. 155). Ze oefenen eigenlijk hetzelfde ambacht uit. De een is intermediair tussen schip en wal, de ander tussen niets en iets, tussen gedachte of idee enerzijds en resultaat, doel of verklanking anderzijds. Opnieuw dus een overeenkomst op het niveau van de ruimte.

Ook in *Het leven op aarde* wordt zo'n verbinding gelegd. De marconist Cameron vergelijkt zijn lot met dat van de loods: 'Boven hoorde ik de loods commando's geven. Ik vergeleek zijn lot met het mijne. Hij voer heen en weer tussen stad en

zee, tussen volte en leegte, tussen rumoer en stilte, en geen van beide had vat op hem. [...] Een bestaan, steeds vlot, nooit vastrakend. En het mijne? Traag en verslapt door de onafgebroken jaren op zee moest ik mij nu zonder overgang een weg banen door het land' (Slauerhoff 1991a: 22). Cameron is geen dichter, maar een marconist. De vergelijking gaat dus op het concrete vlak tussen een loods en een seiner, op het ruimtelijke vlak tussen het vertrek- en het eindpunt, en op het psychologische vlak tussen een tevreden man (de loods) en een óntevreden man (Cameron). Direct erop volgt de cruciale vraag: 'Waarom zijn zo vaak de zwaksten met het zwaarste lot belast? Hoe is het mogelijk dat zij het nog vaak volhouden en tot een einde brengen, al is het dan geen goed einde?' (id.: 20-21) Deze vraag, in vertwijfeling gesteld, kan men ook op de dichters en de koelies uit 'De dwangarbeiders' betrekken. Ze zijn belast met het zwaarste lot. Hoe kunnen ze het volhouden? Tot het eind nog wel, want onder dwang verrichten ze hun werk. Hier is duidelijk sprake van een gedoemd zijn, elke vrije keuze is uitgesloten.

Er is, voor wie er gevoelig voor is, een opvallende parallel te trekken tussen de rol van de dichter, de marconist, de loods, de koelie en ten slotte de arts, die Slauerhoff in zijn beroepsleven was. De arts is vooral in zijn taak van verloskundige met een dergelijke taak begiftigd. Vergelijk ook Plato's beschrijving in *Theaetetus* van Sokrates als verloskundige van verstandige ideeën. **[xxxii]** Allen vervullen de rol van intermediair, bemiddelaar of *mediator*. Zij doen niet meer dan met hun talent en vakkennis iets dat al bestaat, maar onvolgroeid of niet te gebruiken is, naar een concrete, volgroeide, bruikbare staat brengen. Deze rol belicht twee aspecten: het zegt iets over hoe gedichten tot stand komen, en het zegt iets over de positie van de dichter, die bevindt zich tussen twee werelden in. Negatief geïnterpreteerd betekent dat dus dat die rol de dichter tot buitenstaander maakt.

Maar er zijn meer overeenkomsten. Naast hun intermediaire functie hebben de koelies en dichters ook hun ritmische beweging gemeen. En die ritmiek brengt 'verlichting van de onbewegelijk te zware last'. Het ritmisch gaan van de draftred van de koelie enerzijds en van de versregels van de dichter anderzijds maakt de last minder zwaar. Onbewegelijk, dus stilstaand, is die last te zwaar, niet te dragen. Maar eenmaal in beweging en ondersteund door de ritmiek van de beweging en de begeleidende zang gaat het wél. Het beeld van de ritmiek die zwaar licht maakt, wordt mooi uitgewerkt. De ritmiek zet alles in beweging en de machine, eenmaal in beweging, kan niet meer worden gestopt. Dat is de wet van

de in gang gezette massa. Een loodzware zak die van de ene naar de andere koelie wordt geworpen kan het best in één beweging worden doorgeslingerd. 'De koelie viel, die stilstaand dit gewicht ving', staat er dan ook. Het moet dus in één vloeiende beweging, waarbij het ritme bepalend is. De koelies zijn inmiddels een mooi beeld geworden voor de verzen van de dichter, als ze in het juiste ritme lopen gaat het goed en brengen ze hun betekenis (last) over.

Net zo is het met de dichter die in het verloop van zijn woorden ritme moet aanbrengen, anders komen ze niet in beweging, want 'gek werd men van woorden stilstaand vast'. Dit is niet minder dan een opvatting over poëzie, en wel dat poëzie moet gehoorzamen aan een zeker ritme. Dat ritme heeft de functie van een motor, het brengt woorden in beweging. En dat is een vooruitwijzing naar de laatste strofe: 'woord na woord ontwaakt, / Eischt rythme'. Het ritme zet de woorden in beweging, doet hen ontwaken uit de slaap of de dood en roept ze (weer) tot leven. Deze overeenkomst - die van het ritme - is er trouwens een op het niveau van de tijd, omdat ze van een bepaalde duur is.

13.3.5 *Verlossing versus doem*

Maar er zijn ook verschillen tussen de twee ambachten. De koelies kennen steeds verlossing van hun last. Aan het eind van de dag mogen ze een aantal uren rusten en slapen, tot de volgende morgen hun kwellen weer begint. Maar: 'Des dichters foltering neemt nooit een keer / En zonder pooz' moet hij zijn doem verduren'. De last die de dichter moet dragen is dus 'zijn doem'. Vanaf het 'gevloekt' (Fr.: *maudit*) uur dat de dichter 'geraakt' is, is hij 'bezeten'. 'het' gaat door hem heen. Iets van buitenaf is in hem gevaren en maakt zich meester van hem. Dit correspondeert met het beeld van de dichter volgens de romantische conventie naar Baudelaire (vgl. diens eerder aangehaalde 'Bénédiction' [xxxiii]): zijn roeping is tegelijk zijn zegen en zijn vloek. 'woord na woord ontwaakt' uit de stilte om hem heen, 'Eischt rythme'. De dichter 'draagt', hij 'draagt tot zijn steen'.

Afgezien van de terminologie die zonder twijfel in de richting van de poète maudit wijst, kunnen we niet zeggen dat Slauerhoff hier erg expliciet is. Er is blijkbaar een moment geweest, een 'gevloekt uur', waarop de dichter is begiftigd, 'geraakt', met de gave van het dichten. Vanaf dat moment is de dichter 'bezeten' en 'gaat het door hem heen'. Eerder dan 'besepte hij', lijkt me de frase 'gaat het door hem heen' semantisch in nevenschikking tot 'Is hij bezeten' te staan. Het komt er dus op neer dat er een demon door de dichter waart, bezit van hem neemt en hem tot dichten dwingt. Van binnen is hij nu bezeten door een demon,

van buiten 'omvat' de stilte hem. Hij kan geen kant meer op, passief laat hij alles op zich afkomen. Woord na woord 'ontwaakt'. Daar hoeft hij zelf geen vin voor te verroeren, dat gaat vanzelf, niet buiten hem om maar binnenin hem. De woorden, wakker geworden, eisen ritme. Als op bevel moet de dichter nu de woorden ritme geven. Er is dus toch nog wat te doen, al lijkt het in opdracht van een andere macht.

Deze hele last, het verdoemd zijn om zonder onderbreking te moeten dichten, door een andere macht hiertoe aangespoord, is zeer zwaar. Hij moet deze last tot zijn grafsteen blijven dragen. Het is de consequentie van de doem, die wordt megedragen tot het bittere eind. 'Dragen' kan trouwens behalve 'verduren', welke betekenis hier ook past, tevens 'zwanger zijn' betekenen. Ook die betekenis is in dit gedicht, waarin het ook zo uitvoerig over de conceptie van 's dichters verzen ging, zeer toepasselijk. De uit de dichter geboren verzen verlenen zijn miserabele lot immers glans. Zo is hij 'van ellende edel'.

13.3.6 *Poëtische en intertekstuele zelfpositionering van de dichter*

Expliciet. Met de in dit gedicht uitgewerkte parallel tussen koelies en dichters laat Slauerhoff zien dat de dichter gedoemd is tot het verrichten van arbeid die hem, vanaf het gevloekte uur waarop hij is geraakt, wordt opgedragen. Net als de dwangarbeider in zijn tredmolen van het hem opgedragen werk. Maar nog erger dan deze is de dichter bezeten, getekend voor het leven. Hij kan niet anders dan doorgaan met dichten. 'Des dichters foltering neemt nooit een keer.' Dit ervaart hij als een onmenselijk zware last. Het is dus niet vreemd dat de dichter in 'Ballade' (Vg 215) zijn mogelijke opvolgers waarschuwt: 'breek de lier!', en ook in de bundel *Serenade* vermaant hij zijn erfgenaam vooraf: word geen dichter, zoals ik (Vg 235), om in 'Camoës' (Vg 906) nog eens zichzelf, overigens tevergeefs, ervoor te waarschuwen niet het afschrikwekkend voorbeeld van de Portugees te volgen. De doem te dichten is afschuwelijk maar onontkoombaar. De enige verlichting van de dichter bestaat hierin: ten minste de woorden zo te vormen en te plaatsen dat ze rijmen en metrisch lopen. Zo verlichten en verzachten ze het zware werk. Dan wordt dichten 'een dwangarbeid en toch genade'.

Ook elders, bijvoorbeeld in het opstel 'Over het "vrije vers" en versbevrijding in het Nederlandsch', trekt Slauerhoff de vergelijking tussen dichter en slaaf, en juist op het punt van maatvoering. E.A. Poe heeft door een fantastisch ritme het uiterst moeilijke en 'zware' gedicht 'Ulalume' zeer leesbaar gemaakt. Het kan dus, stelt Slauerhoff tevreden vast. Net zoals de door loodzware dwangarbeid tot

stand gekomen piramiden er toch schitterend uitzien (Slauerhoff 1955: 488).**[xxxiv]**

Terecht noemde Anbeek (1996: 18) 'De dwangarbeiders' 'de belijdenis van een gedoemd dichter'. Het gedicht en zijn context wijzen op het feit dat Slauerhoff met het lot van de koelies begaan was en op een gevoel van lotsverbondenheid tussen gedoemde dichter en gedoemde slaven. Zo zag Kees Fens het ook, toen hij reizend langs de havensteden van Azië de schim van Slauerhoff bespeurde: 'Maar dichterbij wordt de hitte zwaarder, de sjouwers worden grauwer - ik begrijp nu pas de werkelijke betekenis van het woord "koelie" - alles krijgt de hete rauwheid van die zeeverzen van Slauerhoff. Ik meen hem daar aan die kade in die ondraaglijke hitte beter te begrijpen. De vervloekte dichter zoekt de vervloekte plaatsen en mensen op. Hij reist naar huis, de zee is de weg erheen, en dicht zich thuis.' (*Volkskrant*, 5 juli 1996)

Ten slotte laat dit gedicht ook iets los over de vraag hoe gedichten tot stand komen. De dichter vervult in dat proces een tamelijk passieve rol die vergelijkbaar is met die van een zwangere vrouw: in hem worden de woorden gelegd die wakker gemaakt of tot leven komen en met zijn hulp ter wereld worden gebracht. Deze rol zegt ook iets over de positie van de dichter. Die is er een tussen twee werelden in. Buiten de samenleving. Maar met een belangrijke, levensdragende taak. Ook al ziet de dichter die taak als een doem. Impliciet. De vorm van het gedicht ondersteunt in hoge mate de inhoud. Zo rijmt 'zang' in regel 4 veelbetekenend op 'dwang' uit de titel. Het syntactische einde der zinnen correspondeert vrijwel altijd met het regeleinde. In combinatie met het overvloedig gebruik van rijmvormen (alliteratie, assonantie en acconsonantie), die voor een effect van herhaling van bewegingen zorgen, ontstaat zo een verbeterd ritme, dat naar het einde van het gedicht iets dwangmatig krijgt.

13.4 'Verval'. *Zwaluwen voedsel brengen*

Nu volgen nog tot slot twee 'Chinese' verzen, 'Verval' en 'De oude'. Beide handelen ze over de oude, zieke en verbannen negende-eeuwse Chinese dichter Po Tsju I.**[xxxv]** Maar terwijl 'De oude', dat ik in de volgende paragraaf zal behandelen, een vertaling is, werpt 'Verval', nog voor begonnen te zijn, de kwestie van het auteurschap op. Van wie is het gedicht? Van Po Tsju I of van Slauerhoff zelf? Deze vraag, zo zal blijken, brengt ons bij de functie van de meervoudige persoonlijkheid in Slauerhoffs poëzie, een kwestie die hem ineens heel dicht bij modernistische dichters als W.B. Yeats, Ezra Pound, T.S. Eliot en

Fernando Pessoa brengt. Ten tweede zegt de betekenis van 'Verval' ons iets over de positie van een dichter van het gebannen ras in zijn nadagen. De vogels spelen een belangrijke rol, ze zijn symbolisch op te vatten als zijn lotgenoten, ook poètes maudits, maar mogelijk ook als de gedichten van de oude man. Voor hen is er wellicht leven na zijn dood, maar dan moeten ze wel goed verzorgd worden (zie hiervoor § 13.4.3). Maar eerst kijken we naar de literaire context waarin het gedicht staat.

13.4.1 *Slauerhoffs Chinese gedichten in hun Europese context*

Uit het grote aantal gedichten dat Slauerhoff van Po Tsju I heeft vertaald, blijkt dat het zijn favoriete Chinese dichter is. Terwijl hij van anderen, zoals Li Tai Po (Pounds favoriet), hooguit drie verzen vertaalde, bewerkte hij van Po liefst zeventien gedichten, vrijwel allemaal naar de invloedrijke, Engelse, vrij letterlijke vertalingen van Arthur Waley, die deze had gebundeld in *One Hundred & Seventy Chinese Poems* (1918) en *More translations from the Chinese* (1919).**[xxxvi]** Slauerhoff, die beide bundels van Waley eind jaren twintig in Parijs had aangeschaft, deelde de belangstelling voor Chinese poëzie met tijdgenoten als Pound, Ehrenstein, Brecht en Segalen. Vanaf het begin van de eeuw hadden ze het werk van de oude Chinese dichters vertaald maar met uitzondering van de laatste deden ze dat via de omweg van een door anderen vertaalde bron. Brecht baseerde zich op Hans Bethges *Die chinesische Flöte* (1907) en *Klabunds Dumpfe Trommel und beraushtes Gong* (1915) en *Li-tai-pe* (1916). Pound had voor zijn bewerkingen, gebundeld in *Cathay* **[xxxvii]** (1915), de filologische vertaling van de Amerikaanse Japankenner Ernest Fenollosa tot zijn beschikking. Waley kende Pound goed. Zijn gebruik van het vers libre is niet los te zien van Pounds Chinese verzen in *Cathay*.**[xxxviii]**

Slauerhoff baseerde zich dus voor zijn bewerkingen grotendeels op Waleys bloemlezingen. De meeste zouden terecht komen in de verschillende drukken van de bundel *Yoeng Poe Tsjoeng* (1930), dat Chinees is voor 'van geen nut'. Zoals gezegd zijn de meeste door Slauerhoff vertaalde verzen van Po Tsju I. In hem herkende hij een geestverwant en hij verbeeldde hem vervolgens in zijn vertalingen als een onmaatschappelijke dichter, een poète maudit. De gevoelde verwantschap leidt, als zo vaak bij Slauerhoff, tot de wens met die verwante ziel samen te vloeien. Zoals in het postuum aangetroffen gedicht 'Aan Po Tsju I' (Vg 757), dat begint met de regel: 'Soms zegt men, ik kom u nabij'; en nadat de dichter Slauerhoff de verschillen tussen zichzelf en zijn Chinese voorbeeld heeft

benadrukt, eindigt hij met de uitgesproken verwachting dat zij na zijn dood samen zullen vallen: 'Maar weldra word ik u gelijk / In stilt'. - Verwacht gij mij?' Het gedicht met de veelzeggende titel 'Samenval' (Vg 754-756) beschrijft zelfs een ware persoonswisseling tussen de twee dichters: 'Ik heette niet Slauerhoff maar Po Tsju'. [xxxix]

Ook in proza liet hij zich door de Chinese dichter inspireren, getuige vier verhalen uit de verhalenbundel *Het lente-eiland*. En in de roman *Het verboden rijk* speelt opnieuw de persoonsverwisseling een belangrijke rol. Een van de twee hoofdpersonages, de naamloze marconist, is een reïncarnatie van de zestiende-eeuwse Portugese dichter Camões, de andere hoofdpersoon uit de roman (zie ook de laatste alinea van § 13.1.5.3).

Dat Slauerhoff zich vooral tot het werk en de figuur van Po Tsju I voelt aangetrokken, ligt voor een deel ook aan Waley, want diens selectie legt de nadruk op de verbannen en berooide Po. Uit de grote verzameling en vertaling die Wilt Idema (2001) uit diens werk maakte, blijkt dat Po een stuk veelzijdiger was. 'In zijn werk presenteert hij zich aan de lezers als student en als ambtenaar, als activist en als banneling, als hoveling en als bestuurder, als kluizenaar en als gepensioneerde, als vriend en als broer, als echtgenoot en als vader, als toerist en als tuinarchitect, als armoedzaaier en als bordeelbezoeker, als scepticus en als gelovige,' zegt Idema in zijn inleiding (Bai Juyi 2001: 10). Slauerhoffs voorkeur voor Po Tsju I als poète maudit avant la lettre moeten we dus deels op het conto van Waley schrijven.

In het algemeen kan ten aanzien van Slauerhoffs Chinese vertalingen gezegd worden, dat een vergelijking met Waleys vertalingen laat zien dat Slauerhoff eigenzinniger te werk gaat. Terwijl 'Waley de grammaticale structuur van het Chinese origineel zeer nauw volgt - zozeer dat een ongewoon, "modern" Engels ontstaat', valt bij Slauerhoffs vertalingen 'meteen op dat hij de losse, "nieuwe" grammaticale structuur terugbrengt tot gewone, traditionele verzen', zegt Ruitenbeek (1985: 5). Slauerhoff maakt overvloedig gebruik van alliteratie, Waley niet. Bovendien laat Slauerhoff zijn versregels meestal rijmen, Waley nooit. 'Slauerhoff blijft verstechnisch een traditionele dichter' (ib.).

Wat de inhoud betreft: in Waleys vertalingen vindt men langueur, melancholie, maar de toon blijft afstandelijk, net als het Chinees. Slauerhoff zet alles veel sterker aan, de beelden worden soms pathetisch, onheilspellend, apocalyptisch.

Zijn toevoegingen van drama en pathos zijn volledig vreemd aan het Chinees. Hierin, meent Ruitenbeek, lijkt hij op Gustav Mahler die in zijn *Lied von der Erde*, uitgaande van Hans Bethges bewerking van het Chinese origineel, hetzelfde deed (id.: 6).**[xl]** R.P. Meyer, die al eerder over Slauerhoffs Engelse voorbeelden voor zijn Chinese verzen schreef, merkt terecht op dat Slauerhoffs 'accentverschuivingen [...] deze gedichten onmiddellijk doen aansluiten bij [zijn] oorspronkelijke poëzie' (1955: 356). Die accentverschuivingen 'beklemtonen altijd het zwaarmoedige, het wanhopige, het mysterieuze of het "unheimische". Het gedicht wordt bij Slauerhoff nooit lichter van stemming, maar altijd zwaarder. Slauerhoff gaat vaak een stap verder dan Po Tsju I, en zo krijgen vele van Po Tsju I's weemoedige gedichten een bittere toon, die men in de Engelse vertalingen niet aantreft.' (id.: 359)

Dat een dichter als Slauerhoff geen accurate en precieze vertaler was, hebben zowel Meyer als Ruitenbeek genoegzaam aangetoond, maar vreemd is dat voor een dichter natuurlijk allerm minst. Ook Pound permitteerde zich de grootste vrijheden en bekommerde zich er nauwelijks om of hij het origineel wel getrouw bleef. Een dichter die vertaalt, is er in de eerste plaats op uit het vertaalde zich eigen te maken. 'Make it new' was Pounds levenslange motto als het om poëzie ging. We moeten de bewerkingen die dichters maken van originelen dus als een onlosmakelijk deel van hun creatieve oeuvre zien, en niet als een dociele poging de inhoud van het origineel van een andere dichter zo getrouw mogelijk weer te geven. Het vertaalde gedicht is een nieuw gedicht geworden. De vraag is dus welke naam er onder moet. En met betrekking tot Slauerhoffs gedicht 'Verval' kan met recht de vraag gesteld worden of er überhaupt sprake is van een Chinees origineel.

13.4.2 *Een vertaling of niet?*

Onder het nagelaten gedicht 'Verval' (Vg 516-517), schreef Slauerhoff de naam van Po Tsju I, waarmee hij suggereerde dat het een vertaling van deze Chinese dichter betrof. Maar men heeft echter geen directe bron kunnen vinden en vermoedt dat Slauerhoff het gedicht op eigen houtje heeft geschreven, zich baserend op elementen uit de biografie van Po Tsju I (Pos e.a. 1993: 144). Waarom schreef Slauerhoff dan toch Po Tsju I's naam onder het gedicht?

Er zijn drie mogelijke antwoorden op die vraag. Wellicht is het tóch een vertaling: van een niet in de nalatenschap aangetroffen maar wel bestaand gedicht van Po Tsju I, of van een andere Chinese dichter, door Slauerhoff verward met Po Tsju I.

Ten tweede is het mogelijk dat hij, toen hij het vers weer eens opdook, oprecht veronderstelde dat het een Po-Tsju-I-vertaling van zijn hand was en er toen diens naam onder schreef. In dat geval toont het aan hoe zeer de originele dichter en de dichter-vertaler congruent waren. Ten derde bestaat de mogelijkheid dat Slauerhoff de toekomstige lezer misleidde door te veinzen dat hij het gedicht niet zelf 'bedacht' had maar een Chinese collega, met wie hij zich zeer verwant voelde.

Deze laatste mogelijkheid lijkt mij het meest waarschijnlijk. Tenslotte is de mystificatie een eeuwenoud beproefd literair stijlmiddel en Slauerhoff wist er op verschillende manieren wel raad mee. Vanaf zijn studententijd gebruikte hij pseudoniemen.

In het begin waren het raadselachtige lettercombinaties (X.Y.Z., E. en J.E.), de bundel *Oost-Azië* (1928) publiceerde hij onder de naam John Ravenswood en liet hem voorafgaan door een aanbeveling vol mystificaties van 'J. Slauerhoff'. Ook de eerste druk van zijn 'Chineesche verzen', *Yoeng Poe Tsjoeng* (1930) verscheen onder dat pseudoniem en overigens onder een andere dan de later bekend geworden titel: *Mo Yang Ke*, op zichzelf alweer een moedwillige verduistering van de inhoud. Ook zijn pastiches (onder anderen op Jacques Perk) verraden een zwak voor mystificatie. En ten slotte werd de toepassing van meerdere personages die in hun afwisseling binnen één dichtwerk of één bundel op een of andere manier congruent waren met de dichter in het begin van de twintigste eeuw een literaire toep, waarvan de bekendste vertegenwoordigers Yeats, Pound, Eliot en Pessoa zijn.

Het gebruik van maskers is een van de bekendste stijlmiddelen van de modernist Pound.**[xli]** In de bundel *Personæ* (maskers, personages) uit 1909, waarvan in 1926 een sterk uitgebreide editie met werk uit de periode 1908-1920 waaronder *Cathay* verscheen, wemelt het van de aliassen. Telkens kruipt de dichter in een andere huid of tooit zich onder een andere dekmantel. Kellendonk (1992: 780) noemde Pound de 'polyglotte stemmenimitator'. Volgens sommigen, zoals zijn biograaf Carpenter, was het voor Pound een manier om het maar niet over zichzelf te hebben. Hij zocht een toevlucht in allerlei personages, ook al stonden ze mijlenver af van de figuur die hijzelf representeerde. Uit de parade van personages en maskers die Pound opdreef zou blijken hoezeer hij op zoek was naar een eigen identiteit (Carpenter 1990: 67). Anderen beschouwen de maskerade uitdrukkelijk als een kenmerk van het modernisme, als een middel dat de dichter aanwendt om de eenzame dichterfiguur in een menigte te

transformeren, om de negatieve identiteit om te zetten in een positieve meervoudigheid of universaliteit van het bestaan (Hamburger 1982: 74). Of, in een variant hierop, als een logische stap verder op het al door Rimbaud ingeslagen pad van de scheiding tussen dichterlijk subject en empirisch ik ('Je est un autre'). Pound maakte daar dankbaar gebruik van en wendde de toepassing van talloze personae aan als middel om het dichterlijke subject tot een collectief subject te maken (Friedrich 1988: 70,168). Weer anderen verklaren de behoefte aan versmelting met allerlei figuren uit heden en verleden, dit syncretisme, uit Pounds geschiedenisconceptie, die niet uitgaat van evolutie en vooruitgang maar geloof in een eeuwige wederkeer van dezelfde patronen (Claes en Nys 1985: 17).

En juist met betrekking tot het toeschrijven van een gedicht door de dichter zelf aan een andere auteur door diens naam er tussen haakjes onder te zetten, is er iets merkwaardigs aan de hand. Want hoewel het kan lijken op een bewuste mystificatie, kan er ook een subtieler doel achter zitten. Het doet namelijk denken aan de wijze waarop talloze dichters zijn opgenomen in de bloemlezing epigrammen van de *Griekse Anthologie*. Pound bestudeerde die en de imitaties die hieruit voortkwamen voorzag hij van klassieke eigennamen die een eerbetoon zijn aan de oude modellen. In dat geval heeft Slauerhoff niet zozeer een mystificatie op het oog gehad, maar nam hij door de toeschrijving van zijn eigen gedicht aan Po Tsju I zijn poëzie eigenhandig op in het pantheon der wereldliteratuur.

Hoe dit ook zij, er is een opmerkelijke overeenkomst in de manier waarop Pound en Slauerhoff zichzelf of 'de dichter' in hun gedichten ten tonele voeren, hetzij in verzonnen hetzij in historische personages. Wat Slauerhoff betreft ging het hem even gemakkelijk af om zich buiten zijn poëzie om een incarnatie te voelen van zijn 'broederziel' Corbière als om zich in zijn poëzie te verplaatsen in een onschuldig kind ('Kindervrage', Vg 263), de bloeddorstige Dsjengis Khan (395-412), een Chinese dichter ('Samenval', 754-756), een schip ('Het boegbeeld: de ziel', 45-48; 321-328) of zelfs een gedicht ('Pour une beauté pas encore défunte', 793). De meervoudige persoonlijkheden die het oeuvre van Slauerhoff bevolken, plaatsen hem dus in de literaire traditie van het modernisme, iets wat men misschien niet zou hebben verwacht van de als romantisch bekend staande Hollandse dichter.

Het dwingt ons in ieder geval dit gedicht over een andere dichter met meer overeenstemming tussen subject en object te lezen dan men in het algemeen

geneigd is. Slauerhoff koos zijn vertaalvoorbeelden in de eerste plaats vanwege de persoon van de dichter. Zag hij verwantschap tussen de dichter, diens thematiek enerzijds en zijn eigen dichterschap anderzijds, dan wilde hij ook iets van hem vertalen. Zie zijn vertalingen van Baudelaire, Corbière, Verlaine, Rilke, Masefield, etc. En de volgende stap was de toe-eigening van het karakter van de vertaalde dichter en de omvorming ervan tot een geheel verslauerhoviaanse geest. Met andere woorden: poëtische uitspraken in door Slauerhoff vertaalde gedichten moeten met niet te veel pudeur als louter voor rekening van de vertaalde dichter gehouden worden. In tegendeel, ze zeggen meer over de dichter Slauerhoff dan over de maker van het origineel.

13.4.3 *Two birds of a feather*

In dit gedicht is een dichter aan het woord. De suggestie is dat het Po Tsju I is, want zijn naam staat onder het gedicht en enkele van de genoemde kwalificaties zijn kenmerkend voor hem: zijn ziekte en het alleen zijn in een verlaten oord. In veel andere door Slauerhoff vertaalde Po-Tsju-gedichten keren die kenmerken terug. Maar zoals gezegd zet Slauerhoff de typering van deze dichter volledig naar zijn hand, zodat men de figuur ook op de auteur van deze vertaling kan betrekken. Of bij uitbreiding: op een bepaald type dichters, zoals straks zal blijken.

Ook nu gaat het weer over een dichter in ruste, poëzie schrijft hij niet meer. Hij is ziek en voelt de dood naderen, een gevoel dat zijn pendant vindt in de natuur: de vogels trekken weg naar warmere streken, de zon gaat onder, er trekt een koude mist over de kaal geworden velden, de oostenwind steekt op, de bomen hebben hun bladeren verloren en de sloten zijn bevroren. Het is een sfeer van leeg- en kaalheid, deprivatie, verval. Vandaar de titel.

De enige levende wezens die met de dichter achterblijven zijn zwaluwen, al is het noodgedwongen want hun vleugelpennen zijn gekortwiekt. Daardoor zijn ze niet in staat voedsel te vinden. Gelukkig heeft de dichter zich hun lot aangetrokken. Voor hem is er weinig toekomst, maar hij kan tenminste de vogels de lente laten halen. Het gaat natuurlijk om de zwaluwen en om het voeden van die vogels. Waar staan zij voor? Wat betekent die handeling? De gekortwiekte vogels roepen de vleugellamme albatros van Baudelaire en Mallarmé's in het ijs vastgevroren zwaan in herinnering. Wil Slauerhoff ons in 'Verval' wijzen op de lotsverbondenheid tussen de oude dichter en de gekortwiekte zwaluwen? De oude man ervaart het in ieder geval als trouw dat ze blijven, maar hij voelt de twijfel

hierover, want anders zou hij het niet vragenderwijs stellen. Ik moest ook denken aan de drie gedichten van Nijhoff met de titel 'De schrijver'. Het eerste, uit 1933, dat begint met de regel 'Elk woord, terwijl hij schreef, ging ademhalen', heeft het over 'vogels met nieuwe tekst', die komen aanvliegen en even later 'een zwerm vogels die naar 't zuiden trekt'. Het tweede, uit 1934, dat begint met 'Telkens komen tussen de wolken door / vogels met nieuwe tekst tegen de ramen' brengt opnieuw het beeld van de inspiratieve (zang)vogel in het middelpunt van het gedicht. Het derde, uit 1937, dat als volgt begint: 'Op deze plek heeft een gedicht gestaan', vervolgt even later met: 'Het was geïnspireerd op een Jan Steen: / [...] / Elia met de raven om zich heen'. Zoals Van den Akker (1987) heeft aangetoond, heeft Nijhoff zich inderdaad door een bestaand schilderij laten inspireren. Evenwel niet door een Jan Steen, maar door Roelant Savery's *Elia door de raven gevoed* (1634). Het verwijst naar het wonderlijke verhaal uit I Koningen 17:1-6, waarin de profeet, zoals God beloofde, gevoed wordt door de raven en zo in leven blijft. Maar dit verband, tussen Slauerhoffs zwaluwen en Nijhoffs raven, is te ver gezocht. Het gaat hier om de meer voorkomende, omgekeerde variant, waarin niet de vogels een mens voeden maar een mens de vogels voedsel brengt.

De zwaluwen worden gekenmerkt door hun trouw (jegens de dichter). Dat kan corresponderen met de overlevering, volgens welke de zwaluw de vogel van de troost is (Evans 1995: 1050).**[xlii]** Verder is hun gekortwiekte staat opmerkelijk. Het zijn gemankeerde vogels. Dat zou een analogie met dichters, immers ook zangers, rechtvaardigen. Zwaluwen zijn zangvogels maar niet zo welluidend als nachtegalen. Hun minder fraaie gekwetter correspondeert dan met de oude staat van de dichter, misschien wel met het gefnuikte, armzalige soort van de poète maudit. Soort zoekt soort. Er wordt dus op een subtiele en indirecte wijze de suggestie van een verbondenheid tussen dichter en zwaluwen gewekt, een verbondenheid zowel wat hun aard als wat hun lot betreft. Hun situatie is in meerdere opzichten overeenkomstig. Ze zijn op elkaar aangewezen, *two birds of a kind*.

De zwaluwen stellen zich, gehandicapt als ze zijn, buiten de vogelwereld op. Zwervers zijn het ook, want ze dwalen eeuwig. Behalve nu, want tegen hun natuur in bouwen ze een nest voor de winter. Waarschijnlijk is dat een uiting van trouw, lotsverbondenheid met een al netzo gekwelde sterveling. Want zijn ook niet de zwaluwen verminkt, gekortwiekt door de maatschappij? De lotgenoten

blijven elkaar trouw, beiden door de maatschappij uitgespuugd, maar ze zijn elkaar tenminste nog tot troost, de zwaluwen blijven de dichter in zijn eenzaamheid, ouderdom en ziekte gezelschap houden en de dichter probeert hen door de winter te slepen, een winter die hijzelf waarschijnlijk niet meer zal overleven.

13.4.4 *Slauerhoffs bronnen*

Pos e.a. (1993) mogen dan geen brontekst voor 'Verval' hebben kunnen vinden, er zijn naar ik meen toch twee gedichten van Po Tsju I te vinden die Slauerhoff geïnspireerd moeten hebben bij het schrijven van zijn gedicht. Het ene heet 'Illness' in Waleys vertaling (1989: 137-138). Behalve de overeenkomst in de titel zijn er meer gelijkenissen: de weggevlogen vogels, het seizoen van de herfst en de aftakeling van de mens. Het andere vers heet in de vertaling van Waley 'Releasing a Migrant "Yen" (Wild Goose)' (id.: 142-143). De winterse situatie in dit gedicht komt overeen met die uit 'Verval'; er ligt ijs op de rivier, door de last van de sneeuw zijn de takken van de bomen gebroken. De vogels zijn gevlogen. Ook de vogelaar die de vogels heeft gekortwiekt keert in dit gedicht terug. De hoofdpersoon is een balling. In dit gedicht zijn vogel en banneling beide vreemdelingen op de plek waar ze zich bevinden. Ze zijn tot elkaar veroordeeld door hun gedeelde ballingschap, en de man is zich daarvan bewust: het beeld van een gebannen vogel verwondt het hart van een banneling. Hij ontfermt zich over zijn lotgenoot en geeft de vogel z'n vrijheid terug.

Zo is het althans bij Po Tsju I. Maar bij Slauerhoff lijken de rollen omgedraaid, de dichter hoopt dat de vogels hém trouw blijven, hun trouw kan hem troost bieden. Als hij ze nadert, vliegen ze niet weg, ze blijven, omdat ze gekortwiekt zijn, omdat ze verbannen zijn.

13.4.5 *Poëtische en intertekstuele zelfpositionering van de dichter*

Expliciet. Opnieuw belicht Slauerhoff in dit gedicht de poëtica van de poète maudit. Maar nu liggen de accenten anders dan in 'Zwanenzang'. De dichter is in de winter van zijn leven, staat in het aanschijn van de dood. Hij is ziek, eenzaam, verbannen, oud en dicht niet meer. De natuur spiegelt die situatie. Het is een sfeer van leegte, kaalheid, deprivatie, verval. Tot nu toe zijn er geen wezenlijke verschillen met 'Zwanenzang'. Maar nu de zwaluwen. Er dienen zich twee interpretaties aan. In de eerste staan de zwaluwen voor de lotgenoten van de dichter, allen zijn ze aan lager wal, verbannen zangers. De zwaluwen, eveneens (gefnuikte) zangers en zwervers, blijven de dichter niettemin trouw. De

vervloekte dichter zoekt de vervloekte plaatsen en mensen op. Soort zoekt soort. Elkaar zijn de uitgespuugden nog tot troost. De dichter trekt zich hun lot aan en brengt ze voedsel. Hij betaalt met zijn leven voor het hunne.

Een tweede interpretatie van zwaluwen is dat ze kunnen staan voor de gedichten die de dichter eens geschreven moet hebben. Verbind regel 1 met regel 21: 'Bijna alle vogels zijn gevlogen' en 'Gedichten maak ik niet meer'. En met 'Ik doe niets dan de zwaluwen voedsel brengen' zou het verzorgen van zijn gedichten bedoeld kunnen zijn. Ze moeten immers 'goed gaan lopen'. Maar de zwaluwen zijn mank, en dat is misschien wel typerend voor gedichten van gedoemde dichters. Die maken geen volmaakte verzen. Zie Slauerhoffs kwalificaties van Corbière. Bovendien is hemzelf dikwijls verweten onbeholpen te rijmen en zijn versvoeten niet goed te laten lopen.

Deze interpretatie - de zwaluwen staan voor de gedichten - wordt ondersteund door het feit dat het een literaire topos is om de dichtkunst, en met name liederen, in de beeldspraak van vogels te vatten. Denk aan Heines 'Auf Flügeln des Gesanges'. Neem 'Het einde' (Vg 291), met de aan het slot herhaalde openingsregel 'Nog zweven liedren op den wind'. Of 'Zwanezang' (Vg 287), waarin gedichten worden vergeleken met 'de engelen die ijl en ver bestaan', 'onbereikbaar'.**[xliii]**

Het is dus een typisch symbolistisch vers, in zoverre dat de dichter in zijn zoeken naar een sleutel tot het mysterie een symbool heeft gevonden in de vogel- en voedings- metaforiek. En net als in 'Zwanezang' vinden we hier de impliciete gedachte dat de maker moet sterven opdat wat hij gemaakt heeft leeft.

Impliciet. 'Gedichten maak ik niet meer', zegt de dichter van dit gedicht. En hij voegt de daad bij het woord (de vorm bij de inhoud) door bijna alle kenmerken van de traditie overboord te zetten: geen originele beeldspraak, geen telling van syllaben (lange versregels afgewisseld met heel korte), geen metrum. Alleen het eindrijm blijft overeind, hoewel in de slotregel 'lente' nog nauwelijks als echo van 'brengen' klinkt.

13.5 *'Ik houd maar liever alles voor mijzelf'. Poëzie: een levend woord voor weinigen*

In het gedicht 'De oude' (Vg 515) lezen we opnieuw over een oude, zieke verbannen dichter. Hij leidt een leeg en ongelukkig bestaan. Dichten gaat haast

niet meer en wat er dan nog komt, vindt geen gehoor of wordt smalend afgewezen. Gelijkgestemden zijn onbereikbaar ver weg. Poëzie is een levend woord voor weinigen. Deze dichter houdt dan ook liever zijn verzen voor zichzelf. Ook hier wordt verondersteld dat poëzie vanzelf, tegen wil en dank, onbewust en van buitenaf ontstaat.

13.5.1 *Inhoud gedicht. Het thema van de oude, zieke en uitgeschreven dichter*

'De oude' **[xliv]** is een vertaling van een gedicht van Po Tsju I. Slauerhoff baseerde zich hiervoor op Waleys vertaling 'Illness and Idleness' **[xlv]** uit diens *More translations from the Chinese* (1919). Het gedicht zegt iets over het ontstaan van een gedicht en de verhouding tussen de dichter en zijn scheppingen. Hoofdpersoon is een eenzame, oude, zieke dichter. Zijn leven verloopt in ledigheid, veel belangrijks heeft hij dus niet meer om handen.

Geluk, zo weinig als het er is, wordt niet meer genoten. Gedichten schrijft hij nog maar zelden. En wanneer hij zich ertoe zet, is het resultaat een grote teleurstelling, iets om je voor te schamen, dus zeker niet iets om aan anderen te laten zien. Hij houdt maar liever alles voor zichzelf. Bovendien: zij die het misschien nog gewaardeerd zouden hebben, zijn er niet meer, of *niet* meer hier. De betovering van poëzie dringt nauwelijks nog door tot anderen, en wie er nog bevattelijk voor is, wordt door het noodlot op afstand gehouden. Goede verstaanders zijn te ver weg. Tussen de gebannen poëten, die vanwege hun gemeenschappelijk lot elkaar tot steun zouden moeten zijn, gaapt een diepe kloof. Maar in hoeverre wijkt Slauerhoffs vertaling nu af van het origineel en wat leert ons dat over zijn opvattingen over de conceptie en het nut van poëzie?

13.5.2 *Vergelijking Nederlandse en Engelse vertaling*

Waar Slauerhoff op een aantal concrete punten afwijkt van het Engelse origineel, kunnen we zien wat hij aan het gedicht toevoegt en wat dus belangrijk voor hem was. Zo is er de titel die hij wijzigde. Met zijn keuze voor 'De oude', waar de Engelse vertaling 'Illness and Idleness' heeft, legt hij nadruk op de gevorderde leeftijd van de dichter in plaats van op zijn ziekte en werkeloosheid. Vervolgens suggereert het Engelse 'I make a new poem', dat een letterlijke vertaling is, een actieve rol van de dichter in het scheppingsproces. Nee, volgens Slauerhoff 'maakt' de dichter geen gedicht, het gedicht 'wil' zelf. Het dient zich aan.

Slauerhoff heeft zich niet vaak uitgelaten over het ontstaansproces van dichten. De enkele keren dat hij er wel over spreekt, lijkt het erop dat hij het gedicht een

eigen macht toedient die zich opdringt aan de dichter. Bij Slauerhoff 'wil' of 'komt' een gedicht. In de eerste hokkai (= haiku) omschrijft hij het zo: 'Het komen van mijn gedichten: / Als 't neerzweven van een vlinder / Op meeldraad van bevend jasmijn' (Vg 796). Bij Slauerhoff is de dichter passief. Het doet denken aan de functie van de eolusharp, het windorgel dat in de tijd der Romantiek een toonaangevend beeld voor de influistering van poëzie was. Of het herinnert ons aan de vlinder die neerstrijkt op de meeldraad. Een vruchtbare handeling dus. Influistering, vruchtoverdracht, het verzenden van een boodschap. In ieder geval is de dichter passief. Maar wel ontvankelijk.

Ook in 'Woninglooze' ging het om een kracht die van buiten kwam, een 'oude kracht' die 'om woorden smeekt', of hij wil of niet ('smeken' duidt immers op de onwilligheid van de afgesmeekte). En in 'De dwangarbeiders' werd de nadruk gelegd op het feit dat de dichter 'Vanaf 't gevloekt uur dat hij is geraakt' bezeten is. Een macht buiten hem heeft bezit van hem genomen. Hij lijkt niet (langer) de regie te hebben.

Bij dichters is de vruchtbaarheidsbeeldspraak vaak favoriet, wanneer ze het ontstaan van gedichten beschrijven. Als het mislukt, wordt een gedicht 'dood geboren', zoals in 'De oude'. In Slauerhoffs verhaal 'Po Tsju I en Yuan Sjen bij de Yang Tse' staat een zelfde soort formulering; Po Tsju leest een gedicht van zijn eveneens oud geworden boezemvriend Yuang Sjen, maar het valt hem tegen: 'De karakters waren fraai genoeg, maar het leven was eraan ontvloten' (Slauerhoff 1982a: 45).

Dan valt er kritiek te lezen in de regels over de mensen die het gedicht dat de oude dichter toch nog heeft gewrocht, niet kunnen waarderen (ook hierin wijkt Slauerhoff af van het Engelse origineel dat veel minder specifiek is ['superior' en 'common people']). Ik lees daar kritiek in op de Nederlandse letterkundige situatie. Met de regels 'Geletterden vinden het rythme te vlak / Hofpoëten het rijm banaal of gezocht', zou Slauerhoff deels gedoeld kunnen hebben op de critici die hem een slordige behandeling van metrum en rijm verweten, zoals P.N. van Eyck en Maurits Uyldeert hadden gedaan (Kroon 1982: 118-126, resp. 283-285), deels op de Hollandse *lettrés*, voor wie hij bepaald minachting koesterde: 'dichters die hun productie zien achteruitgaan en toch in functie willen blijven - een plaats in het Nederlandsche literaire leven bekleeden, heet dat - en van scheppers leiders, schoolhoofden, commissieleden worden', schreef hij in de *Nieuwe Arnhemsche courant* van 13 december 1930.

Vervolgens wijkt Slauerhoff nog op een ander punt af van het Engelse origineel. Daar staat dat Po's vriend Yuan Sjen verbannen is. Slauerhoff voegt daar aan toe dat 'ook' hij verbannen is. Impliciet bedoelt hij dus dat Po Tsju I zelf ook verbannen is. Zo wordt een lotsverbondenheid tussen die twee verondersteld die het origineel niet laat zien. Kon je je poëzie nog maar delen met lotgenoten, dichters die zich evenzeer aan de rand van de samenleving voelen, maar die zich door het lezen van elkaars poëzie tenminste verbonden weten (vgl. 'Hölderlin', *Vg* 899-901). In een bespreking van Greshoffs poëzie zegt hij dat een dichter zich volledig zou moeten uitspreken 'tot troost van anderen, die, misschien met dezelfde zwakheden behept, dachten dat zij eenzamen en verworpenen waren, terwijl in werkelijkheid toch heel velen zoals zij zwijgend leden' (*NAC*, 6 oktober 1934).

En tot slot van de verschillen noem ik Slauerhoffs toegevoegde zin: 'Ik houd maar liever alles voor mijzelf'. Ook in andere, oorspronkelijke gedichten verwoordde Slauerhoff het idee van een dichter die alleen nog maar voor zichzelf dicht. Zoals in 'Épitaphe' (*Vg* 768), dat hij in dezelfde tijd als waarin hij 'De oude' publiceerde, in juni 1932, in *Forum* liet verschijnen. In dit grafschrift gaat het over een veroveraar die alles wat hij veroverde weer verloren zag gaan. De mensen waren bang voor hem: 'Vrees maakt eenzaam: hij heeft enkele liedren gedicht / Voor zichzelf, buiten elk gehoor.'

Er zijn voor elke dichter vele redenen om af te zien van publicatie van bepaalde gedichten. Ze kunnen nog niet af zijn, de dichter kan er ontevreden over blijven, ze zijn misschien van een te particulier karakter. Wanneer de nalatenschap wordt opgemaakt, komen in de meeste gevallen nog vele ongepubliceerde verzen aan het licht, ook in het geval van Slauerhoff, wiens *Verzamelde poëzie* voor meer dan een derde bestaat uit niet door de dichter gepubliceerd werk. Maar hier is de stelling veel rigoureuzer: 'Ik houd maar liever alles voor mijzelf'. Kafka ging nog verder en gaf een vriend opdracht alles na zijn dood te vernietigen. En ook Slauerhoff nam zich in zijn grafschrift voor: 'Ik laat geen gaven na, / Verniel wat ik volbracht' ('In memoriam mijzelf'). Maar zo ver ging hij gelukkig niet. Poëzie bleef voor hem een levend woord, ook al was het dan aan weinigen besteed.

13.5.3 Poëzie: een levend woord voor weinigen

Slauerhoff zat er echt mee. Waarom nog poëzie schrijven in deze tijd, waarin niemand haar meer leest? Het is een echo van Hölderlins woorden uit 'Brot und Wein': 'wozu Dichter in dürftiger Zeit' (Hölderlin 1988: 218), een vraag die ook in

het werk van Rilke steeds weer terugkeert. Poëzie dient geen enkel nut. Niet voor niets nam hij het gedicht 'De oude' op in de herdruk van *Yoeng Poe Tsjoeng*, dat Chinees is voor 'van geen nut'. Op 21 januari 1933 schrijft hij zijn uitgever Stols: 'Poëzie wil ik ook niet veel meer uitgeven, al schrijf ik nog wel vrij veel. 't Enige waar ik op 't ogenblik voor zou voelen is dit: een kleine bundel uitsluitend spaans portugese gedichten uitgeven, in zeer kleine oplage, in zeer verzorgde vorm, voor zeer hoge prijs' (geciteerd naar Van Dijk 1992: 409). De verkoopcijfers van zijn bundels spraken boekdelen. De oplages bedroegen vaak niet meer dan 200 exemplaren, een enkele keer 800 of zelfs duizend, maar daarvan bleef de voorraad dan ook jarenlang bij de uitgever op de plank liggen. Herdrukken zaten er meestal al helemaal niet in. Het was in ieder geval een schrijnend contrast met de immense populariteit van bijvoorbeeld Byron die in 1812 met *Childe Harold's Pilgrimage* een cultstatus bereikte, als een popster horden meisjes en vrouwen achter zich aankreeg en enorme oplages haalde, of met Rilke, met wiens vroege gedichten in heel Europa gedweept werd - diens vroege bundels waren stuk voor stuk bestsellers. **[xlvi]** Toen hij in februari 1933 de povere afrekening van zijn dichtbundels onder ogen kreeg, schreef Slauerhoff teleurgesteld aan Stols: "t is treurig. Niet alleen dat er zoo weinig geld op verdiend wordt, maar er blijkt toch uit dat er *geen* waardeering voor 't meerendeel van mijn - van onze uitgaven - [bestaat]. Het is eigenlijk redeloos ermee door te gaan. Zou je niet als demonstratie mededeelen dat er van de boeken *niet* meer verkrijgbaar is?' (Hazeu 1995: 575)

Droeve gedachten als deze brachten hem op een idee. In het door hemzelf geschreven prospectus voor de bundel *Soleares* - in 1933 bij Stols in een oplage van 15 (!) exemplaren verschenen - vroeg hij zich af 'of de literatuur in den tegenwoordigen tijd niet misplaatst is. Speciaal de poëzie. En *a fortiori* de lyrische, de intieme, de erotische poëzie. **[xlvii]** Dit is geen kwestie van zich verheven voelen boven het *profanum vulgus*; men kan dichter zijn en zich levendig voorstellen dat de tegenwoordige menschheid geen behoefte meer heeft aan poëzie. Men heeft dan geen zin en het heeft geen zin om zijn poëzie dan in groote oplagen uit te geven. Daar de poëzie zelf zich nu eenmaal niet aan die overwegingen stoort en toch ontstaat en dan een vorm wil hebben, wendt men zich van zelf tot de weinigen, voor wie de poëzie nog wel een levend woord is en haar gaarne bij zich hebben.' (Slauerhoff 1933) **[xlviii]**

'Enkel kenbaar den gewijden' dichtte Boutens, **[xlix]** die er net zo van overtuigd

was dat slechts een kleine schare ingewijden geïnteresseerd was en het merendeel van zijn poëzie daarom in luxe edities in kleine oplagen publiceerde. Stoppen met het schrijven van poëzie kan niet, lijkt Slauerhoffs impliciete tussenredenering, omdat ze 'toch ontstaat en dan een vorm wil hebben'. De veertiende-eeuwse Antwerpse stadsklerk Jan van Boendale zei het al in zijn *Der leken spiegel*. In het derde deel, vijftiende kapittel, beschrijft hij hoe dichters te werk gaan: Een echte dichter zou, al bevond hij zich in een woud, nooit genoeg van dichten krijgen. Want het hoort tot zijn natuur. Hij kan het niet laten, al wou hij het (Van Boendale 1846: 172). Ook al staat een dichter volledig buiten de samenleving, hij kan niet stoppen met dichten.

Bij de aanvang van het nieuwe jaar 1931 goot Slauerhoff zijn moedeloze gedachten in de vorm van een vers: 'Wie in dezen tijd nog gedichten schrijft / [...] is meer dan rijp voor het gekkenhuis'. Zo iemand kan beter terecht in een 'ballingsoord', waar het motto luidt: '(Slechts) In den beginne was het Woord' ('Nieuwjaarsboutade', Vg 822). Slauerhoff heeft het advies dat hij zichzelf gaf niet opgevolgd. Gelukkig maar. De poëzie komt toch en zoekt een vorm die de dichter er maar aan moet geven, of hij wil of niet. Maar in zijn laatste levensjaren komen er soms momenten waarop hij niet alleen het publiceren van zijn poëzie nutteloos vindt, maar ook zijn eigen dichterschap verwenst. '[...] ik wou echter dat ik nooit een gedicht had gezien', schrijft hij in februari 1935 vertwijfeld aan zijn vriendin Jo Landheer (Hazeu 1995: 732). Misschien vond hij, ziek en ten dode opgeschreven in zijn laatste levensjaar, dat de literatuur hem de nek had omgedraaid. Zijn familie in Leeuwarden dacht er in ieder geval wel zo over. Die vonden, in de woorden van Hendrik de Vries, 'dat de literatuur hem gek gemaakt en te grond gericht heeft' (ib.).

13.5.4 *Poëtische en intertekstuele zelfpositionering van de dichter*

Expliciet. Volgens Slauerhoff 'maakt' de dichter geen gedicht, het gedicht 'wil' zelf. Het dient zich van buiten in hem aan. Slauerhoff kent het gedicht een eigen macht toe die zich opdringt aan de dichter. Bij hem is de dichter passief, maar wel ontvankelijk. De totstandkoming van gedichten is een vruchtbare handeling: influistering, vruchtoverdracht, het verzenden van een boodschap.

Slauerhoff drukt door het gebruik van de woorden 'Geletterden' en 'Hofpoëten' indirect kritiek op de Nederlandse letterkundige situatie, deels op de critici die hem een slordige behandeling van metrum en rijm verweten (Van Eyck en Uyldeert), deels op de *lettrés*, de dichters die meer tuk zijn op een

maatschappelijke positie of een gunstige plaats in het literaire leven dan op het maken van goede poëzie. Slauerhoff onderstreept de lotsverbondenheid tussen de verbannen, gedoemde dichters. Die kunnen in hun eenzame ballingschap misschien nog troost aan elkaars poëzie ontleen.

Slauerhoff pleit voor het niet meer publiceren van poëzie. Poëzie is weliswaar een levend woord, maar het heeft geen nut, de mensen lezen het toch niet. Stoppen kan niet, de poëzie komt toch, vanzelf. Maar: 'Ik houd maar liever alles voor mijzelf'.

Impliciet. Niet speciaal met betrekking tot 'De oude' maar meer in het algemeen met betrekking tot Slauerhoffs vertalingen van Waley valt op, dat Slauerhoff Waleys moderne Engels niet volgt. Hij brengt diens losse, 'nieuwe' grammaticale structuur terug tot gewone, traditionele verzen. Anders dan het Chinese origineel en Waley maakt hij doorgaans overvloedig gebruik van alliteratie en laat hij zijn versregels meestal rijmen. Slauerhoff blijft verstechnisch een traditionele dichter. Maar ook met betrekking tot 'De oude' kan gezegd worden dat waar de toon in het Chinees en bij Waley afstandelijk blijft, Slauerhoff alles veel sterker aanzet en de beelden pathetisch, dramatisch, onheilspellend, apocalyptisch maakt. Zijn vertaling wordt zwaarder van stemming, ze krijgt een bittere toon, die men in het Chinese origineel en de Engelse vertaling niet aantreft. Verder legt Slauerhoff het accent op de ouderdom van de dichter. Dat past in zijn fascinatie voor de oude, zieke, uitgeschreven dichter.

NOTEN

i. In diezelfde roman komt een fragment voor waarin duidelijk wordt gewezen op de schuilfunctie van poëzie. De verteller veronderstelt dat Camões zijn grote dichtwerk, de *Lusiade*, misschien alleen gedicht heeft 'om in de overtalrijke strofen hier en daar een woord voort te dragen, zoals de lange brede golven enkele planken waaruit een schipbreukeling later een huis aan verre kusten bouwt' (Slauerhoff 1982b: 24-25).

ii. Er zou een boekdeel te vullen zijn over de macabere romantiek in het werk van Slauerhoff. Ik volsta hier met een paar voorbeelden. Aan het slot van het verhaal 'De laatste reis van de Nyborg' spoelen de lijken van Chinese koelies uit hun kisten het ruim in en het dek op. In het gedicht 'Say it with songs' lezen we: 'Dan valt hij met een slag als zand ineen, / Want zijn gebeente wrong zich los uit 't vleesch. // En zijn geraamte staat bij hem, gebogen, / [...] / Met vleesch beflard: afgrijselijk verwijt.', of: 'Het overleefde vleesch vergaat als gas, / De beendren

vallen hard en droog uiteen / En liggen eindelijk op hun gemak.’ (5de, 6de en 17de strofe; Vg 798-800) En in het vroege gedicht ‘Onderzeesch bosch’ (62) springen de luiken van een gezonken driemaster open en de in lijkwaden gehulde lichamen, ‘blank en nog verwonderd van de dood’, worden een prooi voor het gedierte op de zeebodem, dat hen gulzig omarmt.

iii. Zoals in de verzen die in de vorige noot werden genoemd: ‘Say it with songs’ en ‘Onderzeesch bosch’, en verder in ‘Oceaannacht I en II’ (58-60): ‘de laatste reutelingen / Der langzaam afgezonken schipbreukelingen, / Oog-open in groene afgronden vergaan’, ‘In onafzienbare slagorden stegen / De horden drenkelingen [...] / Dan de oudverdronknen die al jaren zweven’. Voorts in het gedicht ‘De profundis’ (347): ‘De drenkelingen [...] merken helsch herleefd dat zij niet mogen / Vergaan, maar eeuwig met gesperde oogen / Een nacht inzien, die opklaart noch vervaalt.’ Ten slotte in het lange gedicht ‘De piraat’ (295-307), dat eindigt met het beeld van verdronken schepelingen die dood over de zeebodem zweven. Ze kijken naar beneden, ‘als van een grafrand: / Verstootnen, starend naar een zalige kust.’

iv. Uit het gedicht ‘Du bist der Arme, du der mittellose’ uit de bundel *Das Stunden-Buch* (1905), geciteerd naar Rilke 1995: 303.

v. Het eerste kwatrijn bestaat zelfs uit vier hoofdzinnen die elk restloos samenvallen met een versregel. Met de termen expliciete en vi. impliciete versinterne poëtica verwijs ik, zoals al eerder gezegd, naar Van den Akker 1985.

vi. Met de termen expliciete en impliciete versinterne poëtica verwijs ik, zoals al eerder gezegd, naar Van den Akker 1985.

vii. Er zijn meer gedichten waarin een ‘ik’ de zee boven het land prefereert, ik noem er maar en paar: ‘De ontdekker’ (Vg 374/5), ‘In de wijdeste wereldsche weelden heb ik gezworven’ (583), ‘Uitvaart II’ (585) en ‘Onder het zonnezeil, verrukt door den wind’ (589).

viii. Ook in het gedicht ‘Çiwa’ (Vg 444) belijdt Slauerhoff zijn geloof in het Indische hiernamaals (Nirwana), en in zijn twee China-romans is de Ierse marconist Cameron steeds op weg naar wat uiteindelijk het Nirwana blijkt te zijn.

ix. Zie voor het belang van de plaats van de demon in Slauerhoffs oeuvre, vooral in zijn poëzie, hoofdstuk 6.4.

x. J. Slauerhoff, ‘In memoriam J.H. Leopold’, in: *De vrije bladen* 2 (1925) 9 (sept.): 229-230. De gedichten, ‘In memoriam J.H. Leopold I-II’, staan ook in Vg 896/7.

xi. In: *Het getij* 7 (1922) 1 (jan.): 6. Met betrekking tot Roland Holst moet toegevoegd worden dat Slauerhoff de Bergense bard, met wie hij vanaf 1924 tot

zijn dood bevriend zou blijven, nog niet ontmoet of geschreven had.

xii. Bij Leopold staat er 'mocht' in plaats van 'zou'. Voorts bij Leopold geen beginkapitalen op elke nieuwe regel (dat is Slauerhoffs eigen gewoonte), zie Leopold 1982: 41.

xiii. Slauerhoff, die een grote afkeer tegen de godsdienst van zijn vaders, het protestantisme, koesterde, schreef slechts een enkel vers expliciet over Christus, zoals 'Apostel Thomas' (Vg 778) en 'De Zoon' (779), waarin overigens inderdaad de onbegrepen, verguisde en verbitterde aanblik van de Verlosser wordt geaccentueerd, op het moment dat hij door zijn discipelenschaar ('bond') en door God verlaten weet.

xiv. Buiten het verband van 'Woninglooze' zijn er nog wel meer overeenkomsten tussen Leopold en Slauerhoff aan te wijzen. Ik denk bijvoorbeeld aan een gedicht als 'Οίνου Ένα σταλαγμόν' (Leopold 1982: 123-127), met z'n plastische oceanische zee- en scheepsbeschrijvingen, dat Slauerhoff zeer zal hebben aangesproken. En net als Leopold vertaalde Slauerhoff kwatrijnen (naar het Engels van E. FitzGerald) uit de Rubajat van de Perzische Omar Khayyam (11de-12de eeuw).

xv. Zie hiervoor hoofdstuk 6.4.

xvi. Slauerhoff publiceerde het in De stem van april 1929 (I: 274-275).

xvii. 'Dobtschinsky en Bobschintsky. Samen: de dichter', in: De stem 16 (1936) I: 299-300.

xviii. 'Thou Paradise of exiles, Italy!' schrijft Shelley in Julian and Maddalo, I, 57.

xix. Slauerhoff publiceerde het gedicht 'Gogol' in januari 1935 in Stols poëzietijdschrift Helikon (p. 11). Ten onrechte schrijft Hazeu (1995: 806) dat hij het gelijktijdig in De stem publiceerde.

xx. Deze passage kwam niet voor in de oorspronkelijke tekst van De vrije bladen, mei 1925 (zie hiervoor noot 8 in hoofdstuk 9.4).

xxi. De 30-jarige neerlandicus, dichter en criticus Anthonie Donker was op dat moment Dirk Costers rechterhand en redacteur van het Critisch bulletin, een bijvoegsel van Costers tijdschrift De stem. Donker had in zijn afwijzende kritiek op Slauerhoffs toneeltekst Jan Pietersz. Coen in Critisch bulletin van januari 1932 de auteur aangeraden om de oplage van het boek te verbranden en vervolgens dienst te nemen in het vreemdelingenlegioen (Kroon 1985: 274/275).

xxii. In Den gulden winckel van februari 1929, aan het slot van een bespreking van Marc Chadournes reisroman Vasco. Vers la fin du monde, un homme à fui, uit 1928.

xxiii. Slauerhoff publiceerde 'Zwanezang' eerst in 1929, in het julinumnummer van De

vrije bladen, en nam het een jaar later op in de bundel *Serenade*. Volgens Van Wessem (1940: 45) dateert het uit 1928.

xxiv. Vgl.: ‘Von den Mädchen I’: ‘Andere müssen auf langen Wegen / zu den dunklen Dichtern gehn; / fragen immer irgendwen, / ob er nicht einen hat singen sehn / oder Hände auf Saiten legen. / Nur die Mädchen fragen nicht, / welche Brücke zu Bildern führe; / lächeln nur, lichter als Perlenschnüre, / die man an Schalen von Silber hält. // Aus ihrem Leben geht jede Türe / in einen Dichter / und in die Welt.’ (Rilke 1995: 320)

xxv. Te weten ‘Zwanezang’ (Vg 287), ‘Spleen’ (288), ‘De argeloozen’ (253-255) en ‘Het einde’ (291). Het is dus niet verwonderlijk dat de commissie die de Verzameld werken samenstelde, andere, nagelaten en ongebundelde ‘poètes-mauditsgedichten in deze (titelloze) afdeling van *Serenade* plaatste: ‘À la Rossetti’ (Vg 285), ‘In steeds verlatener verdwaling’ (286), ‘Het leven is mij tot een last geworden’ (289) en ‘Woninglooze’ (290).

xxvi. Vgl. ook Nijhoffs ‘Tweeërlei dood’ uit *Vormen* (1924), regel 8 en andere regels over zelfverlies, en het slot, waarin de nadruk op de verwijdering tussen het meisje en de dichter komt te liggen (zie ook Nijhoff 1993: 294). Paul Rodenko schreef in het kader van de zogenoemde ‘eche-poëzie’ zijdelings over de betekenis van het astmatische, het ‘ademloos zijn’ zoals hij het noemde, voor Slauerhoffs poëzie (Rodenko 1956: 16-128), waarin hij onder meer op deze regels wees.

xxviii. Voor tekst zie Bijlage V.

xxix. Biografische informatie in deze paragraaf, tenzij anders vermeld, uit Hazeu 1995: 224-225.

xxx. Engels-Indische matrozen.

xxxi. In het verhaal ‘Naklanken’ (gepubliceerd op 1 september 1934 in *De groene Amsterdammer*, let op de datum!) wordt de hoofdpersoon gekweld en achtervolgd door de klanken van een melodie die op spookachtige wijze afkomstig lijken van een ziekelijke, jong gestorven flamencozanger. Het geluid wordt ‘gekerm’ genoemd, ‘als krekkelgesjirp’.

xxxii. Sokrates maakt nog het mooie onderscheid tussen schijnideeën die geaborteerd moeten worden en levensvatbare, ware gedachten, die het waard zijn verder te leven.

xxxiii. Baudelaire 1995: 14-19, 446-447

xxxiv. Slauerhoff laat de inhoud van ‘De dwangarbeiders’ tot in de vorm doorklinken. Rijmen doen bijvoorbeeld de semantische antithesen ‘deinen’ / ‘pijnen’ (5/7) en ‘uiteen’ / ‘bijeem’ (13/15) alsook de wederzijdse versterkingen

'last' / 'vast' (26/28) en 'geraakt' / 'ontwaakt' (33/35), alle vier vormen van functioneel rijm. 'koelies keeren' (17) en 'slaven sleepen' releveren de semantische combinatie en zijn eveneens vormen van functioneel (acconsonerend) rijm en (trocheïsch) ritme.

xxxv. Ik hanteer hier de spelling die Slauerhoff gebruikte. De huidige, Hanyu pinyin-spelling is Bai Juyi; andere spellingsvarianten zijn Bo Juyi en Po Chü-i. Hij leefde van 772 tot 846.

xxxvi. De meeste informatie in deze alinea ontleende ik aan het artikel 'Slauerhoffs "Yoeng Poe Tsjoeng" in de Europese letterkunde' van de Leidse sinoloog Klaas Ruitenbeek (1985).

xxxvii. 'Cathay' is de verengelsde vorm van de naam waarmee Marco Polo Noord-China aanduidde (Katai).

xxxviii. Ook Yeats zag de invloed van Pounds Cathay in Waleys vertalingen (Carpenter 1990: 269).

xxxix. Pound dichtte in 'Histrion': 'Thus am I Dante for a space and am / One François Villon, ballard-lord and thief...' (geciteerd naar Hamburger 1982: 116).

xl. Ruitenbeek expliciteert dit niet, maar ik veronderstel dat hij het volgende bedoelt. Mahler herschreef Bethges bewerking van 'Der Abschied', dat de componist als slotlied en dramatisch hoogtepunt van de symfonische liederencyclus koos. In Bethges versie overheerst de melancholieke terugkeer van de reiziger naar de bergen op zoek naar definitieve rust. Mahler daarentegen legt nadruk op de cyclus van de natuur door het oproepen van de eeuwige kracht van de wedergeboorte in de lente.

xli. Pound was niet de eerste die meervoudige stemmen in zijn poëzie gebruikte. Byron, met zijn verschillende poses en maskers waarvan de byronische held er maar een is, en Robert Browning, die meerstemmige dramatische monologen toepaste in *The Ring and the Book* (1869), gingen hem voor. Wilde en Yeats, met welke laatste Pound in de Londense jaren goed bevriend was, perfectioneerden de notie van persona als een middel tot zelfpositionering. Yeats gebruikte niet-historische personae; het zijn veeleer meerdere zelfpresentaties van het empirische ik ('masks', 'anti-self'), enigszins vergelijkbaar met de verschillende 'heteroniemen' van Pessoa.

xlii. Evans legt uit dat het Engelse swallow van het Zweeds zou komen. Deze vogel zou volgens Noordse traditie boven het kruis van Christus gefladderd hebben, al schreeuwend: 'Svala! svala!' (Troost! troost!). Daaraan zou het zijn bijnaam van troostvogel ontleend hebben.

xliii. Hier nog enige voorbeelden: 'Birds in the night' (Vg 278) heeft de regel 'Een

kleine teedre liedrenzwerf' (onderstrepingen van mij - H.A.). De slotstrofe van 'El cantor va por el mundo' (Vg 640) luidt: 'Zijn lied bereikt, vooruitgevlogen, / Maar zonder hem, de Eeuwigheid. In 'Tot mijn erfgenaam' (Vg 235) heet het dat filosofen, godsdienststichters en dichters 'schermen / Met woorden, zij bewijzen: vogelzwerfen / zijn schooner dan een landgoed of een kroon.' En in 'Annonce' (Vg 256) 'ontzweeft' de dichter een vers. Een van Slauerhoffs hokkai's (Vg 796) luidt aldus: 'Het komen van mijn gedichten: / Als 't neerzweven van een vlinder / Op meeldraad van bevend jasmijn.' In het verhaal 'Het uitgewiste handschrift' worden vlinders en gedichten met elkaar vergeleken: 'Alles op aarde is vergankelijk, een gedicht evengoed als een vlinder' (Slauerhoff 1982a: 51).

xliv. Slauerhoff publiceerde het in mei 1932 in Alexander Stols' poëzietijdschrift *Helikon* (2 [1932] 5 [mei]: 68). Een jaar later nam hij het op in de flink uitgebreide tweede druk van z'n bundel Chinese gedichten *Yoeng Poe Tsjoeng* (1933; 1ste dr. 1930).

xlv. Voor de tekst van zowel 'De oude' als 'Illness and Idleness' zie Bijlage V.

xlvi. The 'Byromania' die direct na het verschijnen van de eerste twee zangen van Childe Harold's *Pilgrimage* in 1812 uitbrak, vloeide voort uit het feit dat Byron de eerste schrijver was die een groot publiek bereikte door zijn eigen persoonlijkheid tot inzet van zijn werk te maken. Zowel mannen als vrouwen vielen in katzwijn voor zijn titelheld, de archetypische romantische outsider. De hoge oplage van zijn boeken is slechts één kenmerk van zijn populariteit. Van Childe Harold, dat in een zeer dure editie verscheen, verkocht uitgever John Murray de eerste zes jaar twintigduizend exemplaren, van *The Corsair* (1814) gingen meteen al op de dag van verschijnen zesduizend stuks over de toonbank (MacCarthy 2002: 159, resp. Grosskurth 1997: 190). Rilke kon zich vanaf de verschijning van het *Stunden-Buch* (1905) ook verheugen in een immense populariteit. Zo werden van de *Cornet* (1912) in de eerste vijf jaar honderduizend exemplaren door Insel Verlag verkocht, na vijftig jaar waren er al meer dan een miljoen van verkocht, niet meegerekend de vele vertalingen (Leppmann 1990: 170).

xlvii. De bundel *Soleares* bevatte een aantal min of meer uitgesproken erotische gedichten.

xlviii. Ironisch genoeg kreeg *Soleares* na zijn exclusieve eerste druk binnen twee maanden na verschijnen toch een publiekseditie in een oplage van driehonderd stuks en een jaar later, in april 1935, volgde opnieuw een herdruk (oplage onbekend). Overigens was van de tien bundels alleen *Soleares* dit lot van een substantiële herdruk tijdens zijn leven beschoren. Slauerhoff was uiterst bescheiden geworden in zijn verwachtingen. 'We doen 't beste nog eens een

kleine bundel uit te geven in 50 of 75 exempl. en flink duur. Anders niet,' schrijft hij Stols eind juni 1934 (Krijger 2003: 145).

xlix. In 'Zingen' (Vergeten liedjes, 1909).